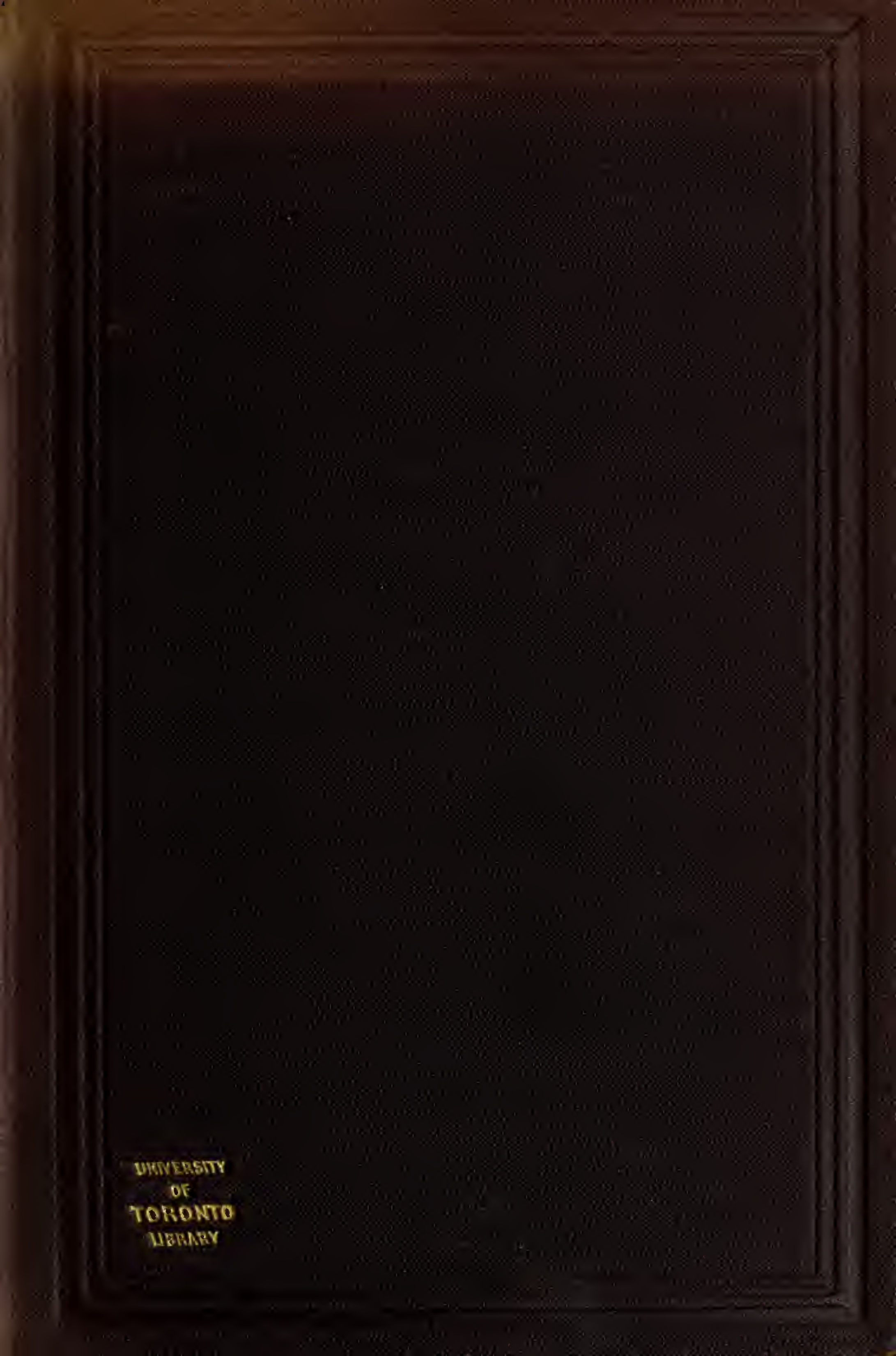

UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY







Die Kantischen Studien Schillers und die Komposition des ‚Wallenstein'.

„Ich habe immer gesehen, dass unsere Grundsätze
nur ein Supplement zu unsern Existenzen sind."
Natalie in „Wilhelm Meisters Lehrjahren".

Von

Dr. Eugen Kühnemann.



MARBURG.
Oscar Ehrhardt's Univ.-Buchhandlung.
1889.



Meinen Eltern

gewidmet.

Inhalt.

Vorrede.

Im Sommersemester 1888 hörte ich bei Herrn Professor M. Bernays seine Vorlesung über die deutsche Literaturgeschichte am Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts, von der ein grosser Teil der Untersuchung des „Wallenstein“ gewidmet war. Auf seinen Rat wählte ich das Drama zum Gegenstand meiner Dissertation. Da ich gerade in die Entwicklung der philosophischen Gedanken Schillers mich versenkt hatte, so musste der Gesichtspunkt meiner Arbeit sogleich ein anderer werden als derjenige der Vorlesung war, welche im grossen historischen Zusammenhange das Werk betrachtete.

Welch ein merkwürdiges Problem! Ein Dichter giebt sich Jahre lang fast auschliesslich philosophischen Forschungen hin und kehrt dann zu ununterbrochenem dichterischem Schaffen zurück. Das erste Werk seiner neuen Periode ist der „Wallenstein“. Es unterscheidet sich merklich von den früheren Dramen seines Schöpfers. Sollte hier nicht ein Zusammenhang sein? Sollte nicht die Vertiefung der Weltanschauung einen Wandel des dramatischen Stils herbeigeführt haben? Diese Frage reizt zur Untersuchung. Wir wollen wissen: was für eine Stelle nimmt der „Wallenstein“ im Entwicklungsgange des Schillerschen Geistes ein?

In stattlicher Reihe liegen die philosophischen Schriften vor. Es sind Schriften eines Kantianers. Wie, nach welchen Gesichtspunkten, zu welchem Zweck hat sich Schiller die Lehre des Meisters angeeignet? Er bewies doch vorher in ausgedehntem schriftstellerischem Schaffen eine hohe Selb-

ständigkeit der Gedanken. Sollte er nicht ein eigenes Interesse bei der Aneignung Kants verfolgt haben? Und wenn er es that, sollte das eigene Interesse sich bei der Energie seines Geistes nicht geäussert haben in einer eigenen Methode? Hier müssen wir in die innere Geschichte der Begriffe jener Schriften einzudringen suchen. Diese beiden Bemühungen stehen zu einander im Verhältnis der Wechselwirkung. Nur aus der Entwicklungsgeschichte der sämtlichen Schriften ergiebt sich mit Sicherheit die Methode, und nur wenn es uns gelingt, aus der Eigenart der Methode die Gedankenbildung der Schriften abzuleiten, können wir eine begründete Entwicklungsgeschichte liefern. Eins bewährt und hält das andere.

Auch in der Poesie, auch in der dramatischen Komposition giebt es Methode — wo nicht im Bewusstsein des schaffenden Künstlers, so doch für den analysierenden Kritiker. Er untersucht die Organisation des Ganzen und ruht nicht eher, als bis er in der lebendigen Zusammengliederung entdeckt hat, wie „Alles um Eines willen und ein jedes Einzelne um Aller willen“ da ist, so dass auch hier die Teile und die Methode sich gegenseitig beglaubigen müssen. Sollte sich aber gerade in der Methode nicht eine Beziehung zur philosophischen Arbeit entdecken lassen? Wir dürfen wenigstens die Frage aufwerfen.

Finden wir aber eine philosophische und eine dichterische Methode, finden wir einen Zusammenhang zwischen beiden, dann werden wir unmittelbar aus den einzelnen Schriften zum Ganzen gedrängt. Wie erklärt sich in der Persönlichkeit des Schriftstellers die Verbindung der philosophischen und der poetischen Arbeit, ja wie verbinden sie sich? Das ist die letzte Frage, welche nach Beantwortung der beiden ersten sich mit Notwendigkeit erhebt. In der Untersuchung, welche sie fordert, müssen die früheren sich vereinen, und zum dritten Mal wiederholt sich hier die Wechselwirkung der Teile.

Wir richten also die Blicke nur auf diesen Einen Dichter. Wir fragen bei ihm nur nach der Methode, nach den Prinzipien. Wohl wird beispielsweise über seine Jugenddramen

der Historiker anders urteilen, der sie im Verhältnis zur vorangehenden Literatur anschaut, oder der Biograph, der in ihnen den Niederschlag von der Stimmung des Schöpfers sieht. Aber es dürfte für die historische wie für die biographische Untersuchung die methodisch sichere Grundlage erst gewonnen sein, wenn wir die Entwicklung der Arbeitsweise, der Organisationsmethode des Dichters verfolgt haben. Durch seinen Stoff zeigt er sich nur als Kind, durch seine Arbeitsweise, durch seine Form als Fortbildner der Zeit. Wir fragen nach dem wie? nicht nach dem was? In solchem Sinne wollen wir eine psychologisch-historische Vorarbeit zu liefern suchen. —

Es ist mir eine besondere Freude, dass sich in dieser Bemühung das schöne geistige Verhältnis ausprägt, welches mein verehrter Lehrer stets bestrebt war, zwischen sich und seinen Schülern zu stiften. Durch seine reichen Anregungen, die auch ich in treuer Dankbarkeit erfahren, will er nur ihre volle Selbständigkeit entwickeln.



I.

Die Gedankenbildung Schillers unter dem Einflusse Kants.

Als die letzten eigentlich philosophischen Dokumente der vorkantischen Gedankenentwicklung Schillers können wir „die Künstler“ und die Rezension „über Bürgers Gedichte“ betrachten. Jene erschienen im „Teutschen Merkur“ im März 1789, diese in der „Allgemeinen Literaturzeitung“ am 15. und 17. Januar 1791. Welche Richtung, welchen Abschluss hatte sein Denken hier gewonnen?

„Die Künstler“ priesen die Bedeutung der Kunst für die Erziehung des Menschengeschlechts. Hierin vereinigen sie die Grundinteressen des jungen Schiller. Denn in längerer Entwicklung hatte sein Nachdenken über ethische Probleme ihn schliesslich zu einer psychologisch-historischen Betrachtungsweise des Werdens geführt.[1]) Seine kunsttheoretischen Erörterungen aber bezogen sich meist auf die Bedeutung der Kunst im Leben.[2]) Aber hatte er vorher diese Bedeutung in bezug auf einzelne Zwecke gesucht und daneben unvermittelt

---

[1]) Er forderte eine solche Betrachtung zuerst in der Einleitung des „Verbrechers aus Infamie“ Thalia 1786 2. Heft, wo er bereits den ersten Versuch dieser Art vorlegte. Vollendet aber ist dies Bestreben in den „Briefen über Don Carlos“, dem kritischen Meisterwerk des jungen Schiller. T. Merkur Julius und Dezember 1788, s. histor. kritische Ausgabe von Goedeke Bd. IV, S. 61—64 und Bd. VI, S. 33—79.

[2]) Vgl. die Vorreden und Selbstkritik der „Räuber“. Goedecke II, S. 6, 9, 372 und besonders die Abhandlung „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?“ Vorgelesen in der kurpfälzisch-deutschen Gesellschaft 26. Juni 1784. Später genannt „die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet“ Goedeke III, S. 513—523.

die rein künstlerische Wirkung geschildert,[1]) so bestand die Vertiefung jetzt eben in der Verbindung dieser beiden Gedankenkreise. Er hatte als die Wirkung der Kunst erkannt, dass sie einen mittleren Zustand zwischen der Anschauung des Geistes und dem tierischen Empfinden, der Sinnlichkeit darstelle und jeder Seelenkraft Nahrung gebe, ohne eine einzige zu überspannen. Er schloss nun aus dieser Wirkung auf das Wesen der Kunst. Sie gehört der Sinnenwelt, aber zugleich der höheren Geisterwelt an, deren Schimmer sie in das Leben des Menschen bringt.[2]) So ist sie die Vermittlerin zwischen der sinnlichen und geistigen Natur des Menschen, Wahrheit und Sittlichkeit sind in sie verhüllt.[3]) Hieraus folgt denn die sittliche Bedeutung der Kunst für das menschliche Leben. Sie hat zuerst zu Wahrheit und Sittlichkeit angeleitet, sie führt den Menschen zu seiner letzten Vollendung in höchster Sittlichkeit und höchster Wahrheit, d. h. in diesem Gedicht offenbar zu dem Aufgehen des Menschen im Göttlichen.[4]) Hiermit ist die Verbindung der einst getrennten Elemente gefunden, und die Deutung einer psychologischen Erfahrung leitet zuletzt zu den höchsten Ideen. Es ist der durch die Kunst geweckte Sinn für Harmonie, für Gleichmass, der das Leben des sittlich vollendeten Menschen bestimmt. Von ihm erfüllt em-

---

[1]) Das erstere in der eigentlichen Ausführung, das letztere in Einleitung und Schluss der oben bereits erwähnten Abhandlung, die später den Titel erhielt „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet".

[2]) „Die Künstler" Vers 66—77 Goedeke VI, S. 264—279.

[3]) Schillers Briefwechsel mit Körner. Von 1784 bis zum Tode Schillers. Wohlfeile zweite Ausgabe, 1859, 2. Band, S. 7, Weimar 12. Januar 1789 an Körner. Die Strophe, welche genau den oben angegebenen Gedanken enthielt, (die dritte) fehlt in der Fassung, die Schiller hier an Körner sandte und ist auch ganz nicht wieder hergestellt. Sollte sie nicht den Gedanken enthalten, von dem Schiller bei der Dichtung der Künstler ausging? (s. an Körner, Jena, 25. Mai 1792, 2. Band S. 310.) Den Inhalt dieser Strophe umschreiben jetzt die Strophen 3—6. Ohne Zweifel gehören zu dem Ausgefallenen die Verse, welche Schiller anführt im zweiten und im dritten Briefe an den Herzog von Augustenburg. S. Briefe von Schiller an den Herzog von Schleswig-Holstein-Augustenburg über ästhetische Erziehung. In ihrem ungedruckten Urtexte herausgegeben von A. L. J. Michelsen. Berlin 1876, S. 77 und 111.

[4]) „Die Künstler" Strophe 7 und 11, Strophe 27, Vers 433. Es ist sehr bemerkenswert, dass in dieser letzten Vollendung die Verbindung von Sittlichkeit und Wahrheit fehlt, welche doch durch die Anlage des Gedichtes gefordert wird. Dieses erklärt sich aus der Entstehungsgeschichte des Werkes, von dem wir nach den Briefen an Körner vier Fassungen bestimmt unterscheiden können (s. besonders den Brief vom 9. Februar 1789, 2. Band S. 26), und es beweist neben anderen Stellen, dass in dieser Dichtung die einzelnen Gedanken sich und die Entwicklung des jungen Schiller vollkommen abschliessen, die geistige und künstlerische Vereinigung der Gedankenkreise aber nicht überall gelungen ist.

pfindet das Herz die Pflichten nicht als Lasten. Es folgt aus Neigung, das reine Geisterleben, die Freiheit geniessend; der Mensch liebt die Fessel, die ihn lenkt; kein Zufall gebeut ihm mehr; kein niederer Trieb versucht ihn; er ist einig mit dem Geschick — selbst im Erwarten des Todes.[1]) Derselbe durch die Kunst entwickelte Sinn für Harmonie lässt den Menschen das Ebenmass in der Welt entdecken und leitet zur Wahrheit. Je reicher dann der Geist an Schätzen wird, um so reicher formt die Kunst das Bild der Welt und führt durch immer reinere Formen, immer schönere Schöne zur Wahrheit hinüber.[2])

So erkennen wir in diesem Gedicht den einheitlichen Abschluss der Gedankengeschichte des jungen Schiller. Auf der psychologischen Erkenntnis von Wirkung und Wesen des Schönen fussend, hat er die innere Beziehung von Sittlichkeit, Schönheit und Wahrheit nach seinem Standpunkte erkannt und die Einheit seiner Interessen gefunden.[3])

---

[1]) Auch dieses ethische Ideal schliesst eine Gedankenreihe Schillers ab. Nicht aus Grundsätzen, sondern aus unentweihter sittlicher Grazie war der Julius der „Philosophischen Briefe“ gut und ebenso hat Carlos aus moralischem Instinkt die erste Unschuld bewahrt. Was Schiller bei diesen beiden vor dem Kampfe als den idealen Zustand gepriesen, stellt er jetzt als letztes Ziel des Kampfes auf, und so haben wir hier zum ersten Male diese ethische Verpflanzung des Ideals, welche für den späteren Schiller so charakteristisch ist. S. „Die Künstler“ Vers 82—90, 311—315. Goedeke Bd. IV, S. 39, VI, S. 64, 65. Hierzu vergleiche man „Fichte: Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten“ S. W. 6. Bd. S. 342.

[2]) „Die Künstler“ Vers 270—287, 383—397, 426-433. Hiermit vollendet Schiller die Gedankenreihe, die er in dem Briefe an Reinwald vom 14. April 1783 begonnen hatte, und in dem Briefe an Körner vom 30. März 1789 (5. Punkt, II, S. 74), in welchem Schiller diesem eine hierher gehörige Stelle erklärt, gebraucht er dasselbe Bild von der Vollendung des Bogens in den Zirkel, das er im Briefe an Reinwald anwendet. S. Schillers Briefwechsel mit seiner Schwester Christophine und seinem Schwager Reinwald. Herausgegeben von Wendelin von Maltzahn. Leipzig 1875 S. 42.

[3]) Schon in der Schrift „Ueber den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen“ 1780 finden wir den Satz: „Künstler lernen der Natur ihre Werke ab; Töne schmelzen die Wilden, Schönheit und Harmonie veredeln Sitten und Geschmack, und die Kunst geleitet zu Wissenschaft und Tugend hinüber.“ (§ 11) Schon dort erweiterte er die Erziehungsgeschichte des Individuums zu derjenigen der Menschheit. Tugend und Schönheit erklärte er in dem „Brief eines reisenden Dänen“ für Schwestern der nämlichen Mutter, und in der ersten, in den späteren Ausgaben getilgten Einleitung der Abhandlung über die Schaubühne hoffte er, dass sich Wahrheit und Schönheit einst als zwo versöhnte Geschwister umarmen sollten. So erkennen wir auch an diesem Punkt die wunderbare Konzentration der Gedankenkreise durch Vertiefung des Schillerschen Denkens. S. Goedeke I, S. 156, III, S. 581 und 510.

Mit der Erkenntnis vom Wesen der Kunst hat sich auch die vom Beruf des Künstlers vertieft. Nur nach der höchsten Schöne soll er streben, denn jedes Kunstwerk ist nur sich selbst, d. h. seiner eigenen Schönheitsregel Rechenschaft schuldig und darf keiner andern unterworfen werden. Wer zwischen Schönheit und Moralität schwankt, wird es leicht mit jeder verderben.[1])

Diese Gedanken führt die Rezension „über Bürgers Gedichte“ weiter. Wie aus dem moralischen Charakter alle einzelnen Handlungen fliessen, so alle künstlerischen Werke aus dem einheitlichen Ideal, zu welchem der Dichter sich, seine Empfindungen geläutert hat. Dieses leitet ihn bei der notwendigen Operation des Idealisierens, dass er der Harmonie die störenden Einzelzüge unterwerfe und das Individuelle und Lokale zum Allgemeinen, rein Menschlichen erhebe. So ergiebt sich aus der Einheit des sittlichen und des künstlerischen Charakters auch das Wesen der künstlerischen Thätigkeit, das Idealisieren; demnach wird die höchste Einheit des gesammten geistigen Lebens in der Individualität des Künstlers erkannt, und hiermit schreitet Schiller über den Standpunkt seines Gedichtes, der „Künstler“ hinaus. Mit dem energischen Hervortreten des Gefühls seiner Individualität in der Ankündigung der „Rheinischen Thalia“ können wir die Epoche der selbstständigen Gedankenarbeit Schillers beginnen lassen, der klar formulierte Gedanke der Individualität schliesst diese erste Periode ab.[2])

Es fanden sich in diesem systematisch vollendeten Gedankenbau mehrere Stellen, welche das unmittelbare Anknüpfen an Kant ermöglichten. Schiller suchte, wie wir gesehen, auch im sittlichen Leben im Gegensatz zu Zufall und Geschick die innere sittliche Notwendigkeit. So verstand er leicht den ethischen Grundgedanken Kants von der notwendigen Gesetzmässigkeit in der Selbstbestimmung des freien Willens. Wie Schiller in den „Künstlern“ den niederen Trieb der Natur geschieden von der freien Erfüllung der Pflicht, wie er den Menschen auf der Sonnenbahn der Sittlichkeit das reine Geisterleben, der Freiheit süsses Recht wieder erringen liess, so fand er bei Kant den Gedanken des Kampfes der Natur und des gesetzlich bestimmten Willens wieder und die Lehre, dass der Mensch mit seiner Persönlichkeit, d. i. seinem sittlichen Willen einem intelligibeln,

---

[1]) „Die Künstler“ Vers 459—482 und an Körner 25. Dezember 1788 1. Bd. S. 397.

[2]) S. Goedeke IV, S. 314—330 und III, S. 528—530.

übersinnlichen Reiche der Freiheit angehöre. War ihm so die Begründung der sittlichen Notwendigkeit eigen geworden, so war der Uebergang zu dem ganz analogen Grundgedanken der Erfahrungslehre leicht, dass das Gesetz des Verstandes das Gesetz der Natur sei und diese überhaupt erst für uns konstituiere.[1]) Zugänglich und entsprechend war seinem Denken die Auffassung des ästhetischen Gefühls als der Vermittlung der Gebiete des Freiheitsbegriffs und des Naturbegriffs. So konnte er überall in wichtige Grundgedanken des kritischen Systems eindringen, aber auch die letzten Abgipfelungen des Systems in den Ideen konnte er sich von seinem bisherigen Standpunkt aus aneignen. Entwickelte Kant in der theoretischen Philosophie den Grenzbegriff der intellektuellen Anschauung, d. h. einer intuitiven Erkenntnis in einer nichtsinnlichen Anschauung, und in der praktischen Philosophie den Begriff der allergenugsamsten Intelligenz, deren heiliger Wille, unfähig der subjektiven Maximen, von Verbindlichkeit und Pflicht nichts weiss,[2]) so hatte auch Schiller bereits in den „Künstlern" jene höchste Wahrheit und höchste Sittlichkeit als die letzten unerreichbaren Ziele der Menschheit aufgestellt.

Diese Uebereinstimmungen und Aehnlichkeiten mochten Schiller in das Studium der Kantischen Philosophie leichter einführen. Aber so wichtig alle jene Gedanken an ihrer Stelle sind, ihre Bedeutung im System, den innern Zusammenhang des Systems hatte er mit ihnen noch nicht erfasst. In die innere Geschichte seines Kantischen Studiums, in die Gedankenbildung Schillers unter dem Einflusse Kants suchen wir nunmehr einzudringen.

Kurz und ohne Ausführung behauptet die Schrift „Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen",[3]) dass das Vergnügen an der Kunst und am Schönen überhaupt sich auf moralische Bedingungen stütze. Sie zählt, durchaus im Anschluss an Kant die Klassen des Vergnügens auf und erklärt sie mit Anwendung seiner psychologischen Termini: Verstand, Vernunft und Einbildungskraft oder Sinnlichkeit als verschiedene Arten des Gefühls einer Zweckmässigkeit.

---

[1]) Auch über das Problem der Erkenntnis hatte Schiller früh nachgedacht und eine sehr abenteuerliche Ansicht aufgestellt. S. „Philosophie der Physiologie" Goedeke I, S. 76—79.

[2]) „Kritik der reinen Vernunft" herausgegeben von Kehrbach, 2. Auflage, S. 236 und „Kritik der praktischen Vernunft" herausgegeben von Kehrbach S. 39.

[3]) Neue Thalia 1792, 1. Stück, Goedecke X, S. 1—16. An Körner 4. Dezember 1791, Bd. II, S. 280.

Die wichtigste Zweckmässigkeit ist die moralische, welche sich auf unsere vernünftige Natur gründet, und wir erkennen sie am lebendigsten, wenn sie im Widerspruch mit Naturkräften oder geringeren moralischen Zweckmässigkeiten die Oberhand behält. Dann erweist sich recht die Macht des Sittengesetzes, und wir kommen zum höchsten Bewusstsein unserer moralischen Natur, unserer Freiheit. Diesen Gedanken führt die Abhandlung „Ueber die tragische Kunst“ [1]) weiter aus. Die tragische Lust entsteht aus dem Widerstreit der vernünftigen und der sinnlichen Natur als Gefühl der Gemütsfreiheit, gegründet auf die sittliche Natur des Menschen.

Bereits in diesen Bemerkungen liegt ein bedeutender Fortschritt. Schiller knüpft hier unmittelbar an eigene frühere Untersuchungen an,[2]) aber im Besitze einer systematisch begründeten Psychologie erforscht er das Entstehen und Wesen der tragischen Lust aus der Natur des Menschengeistes, während er früher das ästhetische Gefühl nur allgemein beschrieben hatte. Es überwiegt das ethische Interesse. Er sucht auch die ästhetische Untersuchung mit ethischen Gedanken zu fördern. Aber gerade hierin bemerken wir noch eine Unkenntnis der Kantischen Gedanken. Es zeugt von einer Unsicherheit im Gebrauch der systematischen Termini, wenn Schiller das Rührende als gleichberechtigt neben dem Erhabenen bespricht, da er doch jenes aus abgeleiteten Begriffen, dieses aus den Grundbegriffen: Vernunft und Sinnlichkeit erklärt. Hier zeigt die zweite Abhandlung bereits einen Fortschritt. Wenn dann Schiller geradezu formuliert, es gebe nur zwei Quellen des Vergnügens: die Erfüllung moralischer Gesetze und die Befriedigung des Glückseligkeitstriebes, also Sittlichkeit und Sinnlichkeit, so erkennen wir an dieser plumpen Doppelteilung, dass Schiller eben die grundlegende Lehre Kants von dem ästhetischen Gefühl als einem Gefühl des Uebersinnlichen, in welchem das theoretische Vermögen mit dem praktischen auf gemeinschaftliche und unbekannte Weise zur Einheit verbunden ist, noch nicht gefasst hat.[3]) Diese Unfertigkeit im Verständnis Kants ermöglichte das Fortleben früherer Ge-

---

[1]) Neue Thalia, 2. Stück, 1792. Goedeke X, 17—40.

[2]) An Körner 16. Mai 1790, II. Bd. S. 187. „Zu meinem Vergnügen lese ich . . . . noch ein publicum über den Theil der Aesthetik, der von der Tragödie handelt. Bilde Dir ja nicht ein, dass ich ein ästhetisches Buch dabei zu Rate ziehe. Ich mache diese Aesthetik selbst, und darum, wie ich denke, um nichts schlechter“ u. s. f.

[3]) S. Goedeke X, S. 21 und „Kritik der Urteilskraft“ Ausgabe von Kehrbach S. 13, 29, 37. Auch S. 103, wo der Ausdruck „Gefühl eines übersinnlichen Vermögens“ wohl meinen obigen Wortgebrauch rechtfertigt.

danken, welche ein durchgebildeter Kantianer hätte aufgeben müssen, des Gedankens vor allem, dass der Zweck der Natur mit dem Menschen seine Glückseligkeit sei.[1]) Vor allem aber erklärt sich aus ihr der Hauptfehler beider Abhandlungen, dass Schiller an einzelnen Stellen epischer und tragischer Dichtungen und nicht an dem Gesamteindruck, wie ihn die Gesamtstruktur veranlasst, das Wesen tragischer Rührung studiert. Die oben erwähnte psychologische Ansicht ist ja der Kern der gesamten Erörterungen. Der Kern ist krank, und so sehen wir, dass die mangelhafte Erkenntnis Kants zu mangelhaften Gedanken geführt hat.

Schiller sah die Notwendigkeit eines eindringenden Kantstudiums ein.[2]) Wir erhalten die Dokumente desselben in Briefen an Körner aus dem Anfang des Jahres 1793. In diesen entwickelt Schiller systematisch fortschreitend seine Definition der Schönheit als Freiheit in der Erscheinung. Diejenige Form nämlich in der Sinnenwelt, die bloss durch sich selbst bestimmt erscheint, ist eine Darstellung der Freiheit. Denn dargestellt heisst eine Idee, welche mit einer Anschauung so verbunden wird, dass beide eine Erkenntnisregel mit einander teilen. Freiheit in der Erscheinung also ist die Selbstbestimmung an einem Dinge, insofern sie sich in der Anschauung offenbart.[3]) Wir dürfen versuchen, die Entstehung dieser Definition aus Schillers Geistesentwicklung tiefer abzuleiten.

Den Gedanken von der Selbstbestimmung des autonomen Willens im Widerstreit mit den äusseren Mächten der Sinnlichkeit[4]) hatte Schillers sittlich-selbstthätiger Geist schnell gefasst. Er ist das erste Element, welches wir in seiner Aesthetik zu unterscheiden haben. Offenbar hat er dies erst unter Kants Einfluss zu klarer Erkenntnis erworben. Nun fand er bei Kant die Lehre von der Zweckmässigkeit gewisser Gegenstände, deren Möglichkeit wir, ohne dass doch thatsächlich ein Zweck zu Grunde liegt, nur begreifen können, sofern wir einen Willen annehmen, der sie nach Vorstellung einer gewissen Regel so ange-

---

[1]) S. Goedeke X, S. 1 und „Kritik der teleologischen Urteilskraft“ § 83 S. 324 und besonders noch „Rezension von J. G. Herders Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit“ 1785 Teil 2. Kirchmannsche Bibliothek 37. Bd., 1. Abteilung, S. 46. Trotzdem sagt Ueberweg, Schiller spreche diesen Satz im Einverständnis mit Kant aus. S. „Schiller als Historiker und Philosoph“ herausgegeben von Moritz Brasch. Leipzig 1884, S. 173.

[2]) S. an Körner 1. Januar 1792, 15. Okt. 1792 und 25. Januar 1793 (Bd. II, S. 289, 342, III, S. 5).

[3]) An Körner 8. Februar 1793, III, S. 22 und 18. Februar III, S. 31.

[4]) Kritik der praktischen Vernunft S. 33—36.

ordnet hätte. In einem Dinge als Naturzweck sind die Teile nur in Beziehung auf das Ganze möglich, sie sind von einander wechselseitig Ursache und Wirkung ihrer Form. Ein Naturzweck ist ein Produkt als organisiertes und sich selbst organisierendes Wesen. Man könnte darin eine Analogie des Lebens erblicken, aber da müsste man entweder die Materie als Materie seelisch oder eine Seele mit ihr vereint denken. So dürfen wir den Begriff eines Dinges als eines Naturzwecks als einen regulativen Begriff für die reflektierende Urteilskraft fassen nach einer entfernten Analogie mit unserer Causalität nach Zwecken, also mit unserem praktischen Vernunftvermögen.[1] Bei solchen Erörterungen befestigte sich in Schillers Geiste der Begriff des Organismus und die Analogie in der Beurteilung der Organismen mit derjenigen unserer moralischen Handlungen — eine Analogie, die Kant zudem in bezug auf das Schöne noch vielfach erörterte. Schöne Kunst, so lehrt er, ist eine Kunst, sofern sie zugleich Natur zu sein scheint, und dieser Schein entsteht, wenn die Regeln zwar mit aller Pünktlickeit beobachtet sind, aber ohne Peinlichkeit, d. i. ohne eine Spur zu zeigen, dass die Regel dem Künstler vor Augen geschwebt und seinen Gemütskräften Fesseln angelegt hat.[2] Die Beziehung zur Ethik und die Hindeutung auf d'e Einheit des menschlichen Wesens im Gefühl der Schönheit fand Schiller schon in der Einleitung zur „Kritik der Urteilskraft", vor allem aber in dem Abschnitt „von der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit".[3] Der Geschmack, führt Kant dort aus, giebt sich in Ansehung schöner Gegenstände selbst das Gesetz, nämlich der harmonischen Einheit von Einbildungskraft und Verstand, sowie die Vernunft es in Ansehung des Begehrungsvermögens d. h. also auf sittlichem Gebiete thut, und sieht sich sowohl wegen dieser inneren Möglichkeit im Subjekte, als wegen der äusseren Möglichkeit einer damit übereinstimmenden Natur auf etwas im Subjekte selbst und ausser ihm bezogen, was nicht Natur, auch nicht Freiheit, doch aber mit dem Grunde der letzteren, nämlich dem Uebersinnlichen verknüpft ist, in welchem das theoretische Vermögen mit dem praktischen auf gemeinschaftliche und unbekannte Art zur Einheit verbunden wird. Ein Lieblingsgedanke Schillers, der Gedanke des Kampfes belebte sich neu am Studium der Kantischen Ethik, und alle diese Gedanken ver-

[1]) „Kritik der teleologischen Urteilskraft" § 65, S. 252—257, dort findet sich auch häufiger Hinweis auf die Analogie mit Kunstwerken.

[2]) „Kritik der aesthetischen Urteilskraft" § 45, S. 173, cf. an Körner 18. Februar 1793, III, S. 33.

[3]) Kritik der Urteilskraft S. 13, 37, dann § 59, S. 231.

schmolzen in seinem Geiste. Ausgerüstet mit dem Begriff und der Erklärung des Organismus liess er nun die Form im Kampfe mit dem Stoffe ihre innere Notwendigkeit entfalten und erkannte diejenigen Erscheinungen als schön, aus denen uns diese grosse Idee der Selbstbestimmung zurückstrahlt.[1])

Die Idee der Freiheit wurde hiermit der Kernpunkt des Schillerschen Denkens. Schönheit ist Darstellung der Freiheitsidee.[2]) Auf diese Definition gründete er die gesamte Kunsttheorie, indem er verfolgte, wie die Natur des Darzustellenden, die reine Form des Objektes sich durchsetzt im Kampfe mit der Natur des Stoffes und derjenigen des Künstlers.[3]) Diese im Anschlusse an Kant selbstständig gewonnene Erkenntnis ermöglichte es Schiller, einerseits die Grenzlinie zwischen Kunst und Moralität sicherer und tiefer zu ziehen als früher — auch eine Idee der praktischen Vernunft ist der Natur des Nichtvernünftigen gegenüber Zwang, Heteronomie und stört also die Heautonomie, welche wir von dem schönen Gegenstande verlangen,[4]) — andererseits gab sie ihm eine klarere Einsicht in die Beziehung des ästhetischen Gebiets zum ethischen, indem sie auf die Freiheitsidee, deren Entfaltung den Hauptinhalt der Ethik bildet, die Aesthetik begründete. Diesen Gewinn hatte sich Schiller aus einem erneuten tieferen Studium Kants erworben, und er traf eben in diesem letzten Resultat mehr, als er dachte, mit dem „Alten vom Königsberge" zusammen. Jedenfalls musste

---

[1]) An Körner 18. Februar 1793, III, S. 30.

[2]) Auch das Wesen der Darstellung lernte Schiller von Kant. „Kritik der Urteilskraft" Einleitung VIII, S. 32. „Das Geschäft der Urteilskraft im Gebrauch eines Begriffes zur Erkenntnis besteht in der Darstellung, d. i. darin, dem Begriffe eine korrespondirende Anschauung zur Seite zu stellen" und besonders I. Teil, § 59, S. 228, „Alle Hypotypose (Darstellung subjectio sub adspectum) als Versinnlichung ist zwiefach: entweder schematisch, da einem Begriffe, den der Verstand fasst, die correspondierende Anschauung a priori gegeben wird, oder symbolisch, da einem Begriffe, den nur die Vernunft denken, aber dem keine sinnliche Anschauung angemessen sein kann [das sind eben die Ideen, s. Kritik der reinen Vernunft, herausgegeben von Kehrbach, S. 283], eine solche untergelegt wird, mit welcher das Verfahren der Urteilskraft demjenigen, welches sie im Schematisieren beobachtet, blos analogisch, d. i. mit ihm blos der Regel dieses Verfahrens, nicht der Anschauung selbst, mithin blos der Form der Reflexion, nicht dem Inhalte nach übereinkommt". Vielleicht ist diese Stelle der Ausgangspunkt für Schillers vorher (S. 7) angefürte Definition gewesen.

[3]) An Körner 28. Februar 1793, III, S. 114 (irrtümlich beim 20. Juni gedruckt, s. Tomaschek „Schiller in seinem Verhältnisse zur Wissenschaft" Wien 1862 S. 174 und 255).

[4]) An Körner 18. Februar 1793, III, S. 35.

er von diesem Standpunkt das Wesen der ästhetischen Lust mehr im Sinne Kants fassen, als in den ersten beiden Abhandlungen geschehen war, wo er mehr logisch rechnend mit Begriffen als psychologisch beobachtend sie auf den Glückseligkeitstrieb und auf die Erfüllung moralischer Gesetze zurückführte.

Die erste weitere Ausgestaltung des gewonnenen Gedankens erhalten wir in der Schrift „über Anmut und Würde“.[1]) Als innere Notwendigkeit der Form, als Autonomie in der Erscheinung hatte sich die Schönheit ergeben. Ein Naturwesen muss aus reiner Natur handeln, wenn es reine Selbstbestimmung zeigen soll, denn sein Selbst ist eben Natur. So werden wir auch im Moralischen eine Schönheit erkennen, wenn eine sittliche Handlung ungezwungen erfolgt, als ob die Natur gehandelt hätte, wenn Vernunft und Sinnlichkeit bei ihr im Einklang sind, wenn die Pflicht aus der gesamten Menschheit als die vereinigte Wirkung beider Prinzipien hervorquillt.[2]) Erst wenn so die Pflicht zur Natur geworden, erst dann ist die sittliche Denkart eines Menschen geborgen. Eine so gestimmte Seele werden wir eine schöne Seele nennen, und Anmut ist ihr Ausdruck in der Erscheinung, welcher besonders an denjenigen Bewegungen hervortritt, die von dem moralischen Empfindungszustande abhängig sind. Jene Seelenstimmung aber finden wir vor allem bei dem weiblichen Geschlecht, und so wird Anmut der Ausdruck der weiblichen Tugend sein.

Immer aber wird der Widerspruch der Naturtriebe mit der reinen Intelligenz, mit dem Vernunftgesetze hervortreten. Es geschieht im Affekt vor allem, und im Affekt muss sich die schöne Seele in eine erhabene verwandeln. In der Beherrschung der durch den Affekt hervorgebrachten willkürlichen Bewegungen zeigt sich die erhabene Gesinnung, und Würde ist ihr Ausdruck in der Erscheinung. Anmut und Würde vereint sind der Ausdruck der vollendeten Menschheit.

Anmut und Schönheit, in denen das Zufällige der Natur mit dem Notwendigen der Vernunft zusammenstimmt, stellen hierin das absolut Grosse dar, und es erfolgt das Gefühl frohen Beifalls, die Anziehung der Liebe, in der der Gesetzgeber in uns mit seinem Bilde in der Sinnenwelt spielt. Liebe ist zugleich das Grossmütigste und das Selbstsüchtigste

[1]) „Neue Thalia“ zweites Stück des Jahrgangs 1793. Goedeke X, S. 65—125. S. auch an Körner 20. Juni 1793 III, S. 110 und 27. Mai 1793 III, S. 105.

[2]) An Körner 19. Februar 1793 III. Bd. S. 41 und Goedeke X, S. 100.

in der Natur. Denn sie empfängt von ihrem Gegenstande nichts, sondern giebt ihm alles, da der reine Geist nur geben, nicht empfangen kann, aber es ist immer nur ihr eigenes Selbst, was sie in dem Gegenstande sieht und schätzt. Darum ist die Liebe so leicht der Täuschung ausgesetzt. Der äussere Sinn glaubt zu sehen, was der innere anschaut, der feurige Wunsch wird zum Glauben, und der eigene Ueberfluss des Liebenden verbirgt die Armut des Geliebten.

Wir erhalten im ersten Teil dieser Schrift offenbar eine Ausdehnung der gewonnenen Definition der Schönheit auf die menschliche Gestalt.[1]) Auch in dieser weist er die freie Erscheinung der reinen Natur nach, und da diese das sinnlich-sittliche Wesen des Menschen ist, so stützt sich hier noch besonders die ästhetische Erörterung, welche auf der Freiheitsidee fusst, auf ein ethisches Fundament. Es erhält aber hierdurch, wie sich schon in den Briefen zeigte, der Begriff Natur eine doppelte Bedeutung, und der erste, ursprünglich kantische Sinn desselben tritt in der Erörterung der Würde hervor. Diese entwickelt durchaus das schon früher aus der Kantischen Ethik gewonnene sittliche Ideal weiter, wie es die zuerst besprochenen Abhandlungen vertraten: die Erhabenheit des vernünftigen Willens über die Angriffe der sinnlichen Natur.[2]) Aber auch hier ist es die Idee der Freiheit, welche wenigstens mittelbar dargestellt wird in der Würde. Und so ist denn die Freiheitsidee das Prinzip, die spekulative Grundlage, auf der sich die Deutung der besprochenen Erscheinungen aufbaut. Sie spaltet sich nach der Art der Darstellung des unendlichen Geistes in der endlichen Gestalt — denn das ist der leitende Gedanke — in die beiden Glieder: Schön und erhaben, und indem wir in beiden Fällen das Entstehen dieser Erscheinungsarten aus der Natur des menschlichen Wesens verfolgen, erkennen wir die Richtung der ganzen Untersuchung als eine psychologische. So geht sie folgerecht aus einer psychologischen Deutung ästhetischer Erscheinungen in eine psychologische Erörterung über und erhebt sich aus den zerstreuten Bemerkungen drei-

[1]) S. an Körner 23. Februar 1793 III. Bd. S. 53. „Ich widerstehe der Versuchung, Dir an der Hand menschlicher Schönheit die Wahrheit meiner Behauptungen noch anschaulicher zu machen; dieser Materie gebührt ein eigener Brief“. S. auch Kritik der Urteilskraft, § 17, S. 79—85.

[2]) S. „Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“ und: „Ueber tragische Kunst“ Goedeke X, S. 6, 20 und 21. Schiller war zu diesem Ideal früh disponiert. S. „Ueber den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen“. § 5. Goedeke I, S. 148.

mal zu einer zusammenfassenden psychologischen Einheit: zur Einheit der menschlichen Natur in der Anmut, dann zu der von Anmut und Würde und endlich zu der Vollendung der menschlischen Natur in der Liebe. Wir haben also auf ethischem Fundament eine Deutung der Erscheinungen der äussern Welt in psychologischer Richtung. In dieser Richtung wirft Schiller eine reiche Fülle der feinsten Bemerkungen hin. Er erhebt sich auf dem gesicherten Grunde Winckelmann gegenüber zu der wahren Kritik, die hervorgeht aus selbsterarbeiter Durchdringung des Gegenstandes, verbunden mit der vollkommenen Fähigkeit, sich in den Gesichtspunkt des Gegners zu versetzen. Im Besitze der Kantischen Anschauungen spricht Schiller seine neue Erkenntnis des Griechentums aus: jeder Idee bildet der Grieche sogleich einen Leib an, er strebt auch das Geistigste zu verkörpern und fordert ebenso von jedem Ausdruck des Instinkts an einem Menschen zugleich einen Ausdruck seiner sittlichen Bestimmung; Natur und Sittlichkeit fliessen wunderbar schön in seinen Dichtungen zusammen. Die Gedanken der Rezension über Bürger treten wieder hervor,[1]) und überall erkennen wir die Vertiefung früherer Interessen durch den freien und sicheren Gebrauch der Kantischen Begriffe, die freie und sichere Führung der Untersuchung.[2])

---

[1]) S. Goedeke X, S. 85, 91 und 92.

[2]) Aeusserst interessant ist ein Hinblick auf den dritten Abschnitt von Kants „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen" (1764). Auch er erklärt die Tugend des Frauenzimmers für eine schöne Tugend, er spricht von einem Unterschiede in den Reizen des Frauenzimmers, der darauf geheftet ist, was in der Gestalt und dem Ausdruck des Gesichtes moralisch ist, oder auf das Unmoralische. Allmählich sollen die erhabenen und edeln Eigenschaften die Stelle der schönen einnehmen. Die Eigenschaften des schönen Geschlechts sind durch das Merkmal des Schönen kenntlich, unter den männlichen sticht das Erhabene als Kennzeichen seiner Art hervor. Unter den Fragmenten aus dem Nachlasse lautet eins: „Ein Mensch kann auf den andern zweierlei vorteilhafte Rührungen machen, der Achtung und der Liebe, jene durch das Erhabene, diese durch das Schöne. Das Frauenzimmer vereinbart beide". — — — Der Unterschied zwischen Kant und Schiller ist der, dass Schiller auf das systematische Fundament des alten Kant die Beobachtungen gegründet hat, die der junge Kant hier zwanglos hinstreut. Bemerkenswert ist, dass Kant im ersten Abschnitt seine Arbeit mehr die eines Beobachters als des Philosophen nennt. Es scheint, dass ihm schon damals nur die erkenntnis-theoretische Forschung als Philosophie galt, deren Prinzipien er ja nur zwei Jahre später in den „Träumen eines Geistersehers erläutert durch Träume der Metaphysik" II. Teil, 2. Hauptstück Schluss und 3. Hauptstück andeutete. S. Kirchmannsche Ausgabe der sämtlichen Werke Kants, Band VIII, S. 28—45, 305, 3 und Philosoph. Bibliothek, Bd. XXXIII, 3. Abteil. S. 112—119. S. Goethe an Schiller 18. Februar 1795 (Nr. 46) und Schiller an Goethe 19. Februar 1795 (Nr. 47).

Die Schönheitstheorie hatte Schiller auf seine Weise ausgebildet. Die Lehre vom Erhabenen aber hatte er nur im Vorbeigehen und nur im ethisch-psychologischen Interesse berührt. Es musste ihm wichtig sein, auch diesen zweiten Teil der Analytik seiner ästhetischen Untersuchung zu erobern. Wirklich finden wir als die nächste seiner Abhandlungen eine längere Schrift, betitelt „Vom Erhabenen“,[1]) von der später nur der zweite Teil „Ueber das Pathetische“ der Aufnahme in die prosaischen Werke würdig befunden ward. Schiller unterscheidet in Anlehnung an Kant das Erhabene der Erkenntnis und das Erhabene der Gesinnung oder, wie er es nennt, das theoretisch- und das praktisch-Erhabene, weil die Teilung Kants in mathematisch- und dynamisch-Erhaben nicht erkennen lasse, ob die Sphäre erschöpft sei. Bei beiden ist das Objekt unserer sinnlichen Natur überlegen. Im theoretisch-Erhabenen widersetzt sich die Natur den Bedingungen unserer Erkenntnis, die Einbildungskraft kann das Objekt nicht in einer Anschauung umfassen; im praktisch-Erhabenen widersetzt sie sich den Bedingungen unserer Existenz. Aber unsere Vernunft fühlt bei beiden ihre Unabhängigkeit von der Natur: dort, indem wir über die Naturbedingungen hinaus uns mehr denken können, als wir erkennen; hier, indem wir, wie furchtbar auch die Macht der Natur uns entgegentreten möge, über Naturbedingungen hinweg durch unseren Willen unserer Begierde widersprechen.

Auch in dieser Abhandlung erkennen wir, wie in den ersten kantianisierenden Schriften Schillers und in der Deutung der Würde das vorwiegend moralische Interesse. Das Interesse für die Freiheitsidee in moralischer Bedeutung, also nicht für ihre Darstellung, wie in der Begründung der Schönheitstheorie, ist zunächst das Organ gewesen, mit dem Schiller sich die Kantischen Untersuchungen über das Erhabene aneignete. Es ist offenbar nur ein sittliches Ideal, wenn Schiller es hier wie früher als höchste Erhebung feiert, dass ein Mensch, angegriffen von der furchtbaren Macht der Natur, doch seine Gemütsfreiheit bewahren solle. So zieht er denn auch in die ästhetische Untersuchung, wo sie ihre innere Berechtigung kaum nachweisen können, Gedanken hinein, die Kant bei der prinzipiellen Einteilung seiner Vernunftkritik oder geradezu in der Ethik bespricht. Kant unterscheidet nämlich technisch-praktische Regeln der Kunst und Geschicklichkeit, durch die der menschliche Wille als eine von den Natursachen die Welt beherrscht, von den moralisch-prak-

[1]) Neue Thalia Stück 3 und 4, 1793. Goedeke X, S. 126—177.

tischen, d. h. den Gesetzen der Vernunft nach dem Freiheitsbegriffe.[1]) Wozu aber diese Scheidung bei der Besprechung eines Gefühls? Ferner betont Kant, dass die religiöse Idee des höchsten Gutes aus der Moral hervorgehe und nicht die Grundlage derselben sei, dass also Moral unumgänglich zur Religion führe.[2]) Auch diesen Gedanken zieht Schiller in seine ästhetische Untersuchung, weil er diese eben aus moralischem Interesse unternahm. Ebenso ist es ein ethischer Gedanke, dass sich die sinnliche Seite unseres Wesens im Gefühl des Erhabenen ganz und gar scheide von der vernünftigen und unser intelligibles Selbst sich seiner Freiheit bewusst werde; es geschieht aus sittlichem Interesse, dass er dem praktisch Erhabenen einen Vorzug zugesteht, weil bei dem Angriff auf die Sinnlichkeit die Gemütsfreiheit mehr hervorsteche. Er bespricht dann nur das praktisch-Erhabene und teilt dies auf grund jener aus ethischem Gesichtspunkt gewonnenen Trennung in das Kontemplativ-Erhabene, wo nur ein furchtbarer Gegenstand gegeben ist, und das Pathetisch-Erhabene, wo das Leiden selbst objektiv vorgestellt wird. Eingehend untersucht er das Pathetisch-Erhabene, und hiermit ist denn die frühere Nebeneinanderreihung des Rührenden und des Erhabenen aufgehoben. Auch im tragischen Mitleid wird eine Art des erhabenen Gefühls erkannt, oder das Mitleid giebt Anlass zum Erhabenen.

Durch lebhafte Vorstellung des Leidens und Vorstellung des Widerstandes gegen das Leiden soll uns die innere Widerstehungskraft, die Gemütsfreiheit ins Bewusstsein gerufen werden. Darstellung der leidenden Natur und Darstellung der moralischen Selbstständigkeit im Leiden sind daher die beiden Fundamentalgesetze der tragischen Kunst.

Aber hier können wir unser Bedenken nicht zurückhalten. Wie soll denn dabei das Gefühl der Gemütsfreiheit in uns rege werden? Sollen wir uns ganz an die Stelle des Leidenden versetzen, ganz in ihm aufgehn? Dann würden wir ja an der einzelnen Situation haften bleiben, und wir würden jenen Fall höchster sittlicher Erhebung erleben, den Schiller

---

[1]) „Kritik der Urteilskraft" Einleitung I, S. 7 — 9 und „Ueber Philosophie überhaupt" Kirchmannsche Bibliothek, 33. Band, 1. Abteilung S. 143—147.

[2]) „Kritik der praktischen Vernunft" S. 137—144 und „Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft" Vorrede S 5, 6 und 7. Schiller an Körner 28. Februar 1793. III, S. 75. Dagegen behandelt Kant die ästhetische Auffassung Gottes als des Zürnenden im Gewitter usw. „Kritik der Urteilskraft S. 119 und 120 und hält sich hier streng innerhalb der ästhetischen Untersuchung des Gefühls.

oben geschildert. Oder bleiben wir uns bewusst, dass es sich nur um ein vorgestelltes Leiden handelt? Dann kämen wir am Ende nur durch Reflexion, durch einen Gedanken zum Gefühl unserer Gemütsfreiheit. Wie dem auch sei, jedenfalls kann doch jene Selbstständigkeit im Leiden sich nur in einzelnen Situationen zeigen, sie kann nicht das charakteristische Merkmal der Komposition sein, und so finden wir hier wieder die Untersuchung auf den einzelnen Punkt, statt auf das ganze Werk gerichtet.

Auch die Theorie der Schönheit hatte Schiller ja auf die Ethik gegründet, aber er hatte doch die schönen Objecte interpretiert und an ihnen die innere Notwendigkeit der Form, die Freiheit nachgewiesen, aus der sich dann das Gefühl der Gemütsfreiheit leicht ergeben hätte. Hier dagegen geht er von der Gemütsfreiheit aus, und da sich diese im sittlichen Streit mit der Sinnlichkeit offenbart, lässt er die Helden der Tragödie mit dem Leiden kämpfen. Hier ist also nicht wie dort das Prinzip der selbstständig betrachteten Kunsterscheinung in der Ethik nachgewiesen, sondern ein ethischer Gedanke durch Zwang auf die Kunsterscheinung übertragen. Ueberall eignet sich demnach das moralische Interesse die einzelnen Punkte an und wirkt beengend auf die Untersuchung.

Jedoch — wir urteilen zu früh! Die Darstellung des Pathetisch-Erhabenen müssen wir noch prüfen.

Die Betrachtung, wie sich das Uebersinnliche im Affekt zeigt, wiederholt im wesentlichen die Gedanken, die Schiller über die Würde entwickelte. Darstellung des Uebersinnlichen wird als Zweck der Kunst bezeichnet. Hier tritt nun Schiller wirklich an die Interpretation der erhabenen Erscheinungen heran und unterscheidet das Erhabene der Fassung und das Erhabene der Handlung. Bei dem ersteren zeigt sich die Selbständigkeit des Geistes, indem dem Zustand keine Causalität auf die Gesinnung eingeräumt wird. Bei dem letzteren, indem die Gesinnung für den Zustand Causalität erhält. Dieses lässt wieder zwei Arten zu. Entweder der Mensch erwählt aus Rücksicht auf eine Pflicht das Leiden, oder er büsst moralisch nach dem Gesetze der Notwendigkeit eine übertretene Pflicht. Im ersten Fall zeigt der Mensch einen moralisch grossen Charakter, er ist eine moralisch grosse Person; im zweiten zeigt er nur seine Bestimmung dazu, er ist ein ästhetisch grosser Gegenstand. Indem Schiller diesen Unterschied erläutert, verliert er fast ganz die hier gemachte Scheidung innerhalb der Sphäre des Erhabenen aus den Augen

und erklärt nur den Unterschied moralischer und ästhetischer Beurteilung. Als Vernunftwesen stellen wir die unbedingte Forderung der Pflicht und billigen ihre Erfüllung, weil sie, da der Wille frei ist und die Neigungen widerstreiten, physisch zufällig ist. Als Naturwesen aber bei der ästhetischen Schätzung beziehen wir einen Gegenstand auf das Bedürfnis der Einbildungskraft, sich frei von Gesetzen im Spiele zu erhalten. Diesem widerspricht geradezu die sittliche Verbindlichkeit, dagegen entspricht ihm das Vermögen der Freiheit, und da dieses auf die Phantasie bezogen zufällig, eine Gunst der Natur ist, muss die Uebereinstimmung des Zufälligen mit unserm Bedürfnis Lust erwecken. Weil wir nun im ästhetischen Urteil die unendliche Geistergewalt den Schranken der Sinnlichkeit gegenüberstellen, so erhebt und erweitert uns das ästhetische Urteil, während das moralische uns auf die unendliche Geisterpflicht weist und darin einengt und bindet. So deutet der Dichter immer auf die Kraft, welche sich in jeder starken Aeusserung der Freiheit beweist an guten und an schlechten Charakteren. Darum ist es verkehrt, moralische Zweckmässigkeit in ästhetischen Dingen zu fordern.

Wo fanden wir doch diese Scheidung zuerst prinzipiell und gründlich durchgeführt? In den Briefen an Körner.[1]) Und offenbar erkennen wir in diesen letzten Erörterungen den Versuch Schillers, seine Theorie der Schönheit auch an der Tragödie zu erproben. In welcher eigentümlichen Weise ist in der Tragödie die Idee der Freiheit dargestellt, ohne dass diese unter die Gerichtsbarkeit der Moral fällt? Das ist die Frage, welche Schiller hier zu lösen sucht, und hiermit wird denn die bisher nur ethisch-psychologische Erforschung des Erhabenen zu einer ästhetischen.

Schiller fand bei Kant die Lehre, dass die Angemessenheit der Natur für unser Erkenntnisvermögen von der Urteilskraft a priori vorausgesetzt, zugleich aber vom Verstand objektiv als zufällig anerkannt werde; dass diese Vorstellung a priori die Bedingung sei, unter der allein wir unserem Streben nach Einheit der Erfahrung genügen können, und dass diese zufällige Uebereinstimmung zu unserer Absicht notwendig ein Gefühl der Lust erwecken müsse.[2]) Aus diesem Zusammenstimmen eines Zufälligen zu einer Forderung oder einem Bedürfnis unsererseits erklärt der Kantianer Schiller nun die Lust an einer sittlichen Handlung sowie die an der

[1]) An Körner 18. Februar 1793, III, S. 35.
[2]) „Kritik der Urteilskraft“ Einleitung S. 22 und 26.

Tragödie, also, was in diesem Punkte dasselbe ist, am Pathetisch-Erhabenen.

Beides hat Kant nicht gethan. Wesentlich anders leitet er das Gefühl der Achtung ab,[1]) und wir dürfen uns billig wundern, dass Schiller dies hier ganz zu vergessen scheint, da er diese Ableitung früh begriff und in seiner Erklärung des Mitleids nachahmte.[2])

Die ästhetische Lust am Pathetisch-Erhabenen aber soll auf einer Zusammenstimmung zu dem Bedürfnis der Einbildungskraft beruhen, sich frei von Gesetzen im Spiele zu erhalten und auch dies hat als das Eigentümliche der ästhetischen Einbildungskraft Schiller von Kant gelernt.[3]) Aber aus diesem freien Spiel erklärt Kant nur die Lust am Schönen und er konstatiert geradezu einen Gegensatz zwischen dem Gefühl des Schönen, welches auf der Einhelligkeit von Einbildungskraft und Verstand und dem des Erhabenen, welches auf dem Widerstreit von Einbildungskraft und Vernunft beruht.[4])

Aber mögen diese Gedanken nicht ganz richtig aus Kants Erörterungen entnommen sein, müssen sie deshalb durchaus die Wahrheit verfehlen? Prüfen wir die Entwicklung selbst! Es sei bei dem Widerstreit der Neigungen zufällig, meint Schiller, ob eine Handlung, die der moralische Sinn unbedingt fordert, vollführt werde, weil der Wille frei ist. Aber diese Auffassung der Willensfreiheit ist wissenschaftlich nicht zu halten, jedenfalls ist sie nicht die Kantische. Bei Kant ist der freie Wille der gesetzmässige Wille und nur dieser. Wird in einer Handlung dem unbedingten Vernunftgebote nicht Folge geleistet, so hat der freie Wille überhaupt keinen Teil daran, sondern der pathologisch affizierbare Wille, Natursachen haben sie bewirkt. Der freie Wille ist keineswegs ein Vermögen willkürlicher Handlungen. Die Begründung ist also falsch. Nicht weil der Wille frei ist, sondern weil mit der sittlichen Maxime eine ganz andere Gesetzmässigkeit entsteht, als die der Natur ist, darum sind die sittlichen Handlungen physisch zufällig, d. h. was notwendig geschehen sollte, geschieht öfter nicht.[5]) Mit der Begründung ist aber

[1]) „Kritik der praktischen Vernunft" I. Buch, 3. Hauptstück, Seite 87—108. Ausg. von Kehrbach.

[2]) Goedeke X, S. 21—23.

[3]) S. z. B. Kritik der Urteilskraft § 58 S. 227 „. . . . subjektive Zweckmässigkeit, welche auf dem Spiele der Einbildungskraft in ihrer Freiheit beruhete, wo es Gunst ist, womit wir die Natur aufnehmen, nicht eine solche, die sie in uns erzeugt." Es dürfte der bei dem Kantianer Schiller so beliebte Sprachgebrauch „die Gunst der Natur" sich unter dem direkten, auch stilistischen Einfluss Kants gebildet haben.

[4]) Kritik der Urteilskraft S. 97, 113, 126.

[5]) Kritik der Urteilskraft § 76, S. 290.

auch die Erklärung des sittlichen Beifalls falsch. Wir billigen eine Handlung, wenn in ihr die Richtung der Naturcausalität nach den sittlichen Maximen vollführt, wenn also die physische Zufälligkeit durch die sittliche Notwendigkeit überwunden ist. In dieser Betrachtung ist die Handlung aber keine zufällige, und so beruht der Beifall nicht auf einem Zusammenstimmen des Zufalls mit unserer Forderung. Wir müssen demnach die Erklärung der moralischen Beurteilung für verfehlt halten. Mit Recht dagegen müsste man es als eine zufällige Uebereinstimmung bezeichnen, wenn einem Bedürfnis der Einbildungskraft in einem Gebiete, an das sie keine Forderungen hat, entsprochen würde. Aber dieselbe irrige Auffassung der Freiheit liegt auch diesem Gedanken zu grunde; ja hier wird die Freiheit geradezu zu einer Kraft und soll sich in jeder starken Aeusserung von Willenskraft an guten und an schlechten Charakteren offenbaren. Wir müssen diesen Gedanken nochmals zurückweisen. Die Handlungen erfolgen nach dem unbedingten Gesetze der Causalität, welches auch über die psychologische Natur des Menschen mit ihren Gedanken herrscht. Nur die Richtung so zu sagen dieser notwendigen Bewegung wird durch die Maxime des objektiven Sittengesetzes bestimmt, und hierin allein liegt die Freiheit. Die Kraft aber ist ganz und gar ein Komplex von Naturursachen. Endlich aber: gesetzt selbst es zeige sich in jeder starken Aeusserung der Kraft das Vermögen der Freiheit, wie sollte denn dieses Vermögen dem Bedürfnis der Einbildungskraft entsprechen, sich frei von Gesetzen im Spiele zu erhalten? Hier scheint eben so sehr ein Mittelglied zu fehlen wie oben, wo der Widerstand des Helden im Leiden in uns das Bewusstsein der Gemütsfreiheit rege machen sollte, und fast dürfte man glauben, dass hier das Wort „Freiheit", welches in beiden Gliedern vorkommt, zum Irrtum geleitet wie oben das Wort „zufällig" die Untersuchung bestimmt haben dürfte. Wir können also in der Kraft nicht die Darstellung der Freiheit sehen und empfinden, dass wir auch mit dieser Deutung noch an der einzelnen Situation, an dem einzelnen Charakter haften bleiben.

Die Gesamtkomposition der Tragödie musste studiert werden, eine unbefangene empirische Forschung musste eintreten. Dann würde sich auch an der Tragödie der Organismus des Kunstwerks, die innere Notwendigkeit der Form entdecken und hiermit die Darstellung der Freiheitsidee in dem Ganzen des Werks gefunden werden. So hatte Schiller die schönen Erscheinungen interpretiert, er gab hier bei dem Versuch der Durchführung seinen eigenen Gedanken auf.

Erkennt man die Darstellung der Freiheitsidee in der Gesamtkomposition, so war von diesem Gedanken aus das Gefühl zu deuten, welches die Tragödie erregt, und erst hier war festzustellen, ob sie unter die Rubrik des Erhabenen falle, erst hier, wie sich das sittliche Gefühl zu dem ästhetischen, das die Tragödie weckt, verhalte.[1]) Die Untersuchung, wie verhalten sich zueinander ästhetische und moralische Beurteilung? liegt wohl gar nicht auf diesem Wege. Wir fragen nach den Gefühlen.

Erneutes Forschen lässt uns die Gedankenbildung dieser Schrift noch besser verstehen. Der Gedanke, dass die Moralität gleichen Schritt halte mit den Kräften, dass auch beim Verbrechen eine verhältnissmässig grosse Kraft in Bewegung sei, war ein ethischer Lieblingsgedanke des jungen Schiller. Er hatte ihn wieder aufgenommen in der Abhandlung „über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen".[2]) Dieser drängte sich nun in die Untersuchung und nahm ihr Freiheit und Richtigkeit. Schiller wollte also seine Schönheitsdefinition auch an der Tragödie durchführen, dieser Jugendgedanke hemmte den Versuch, indem jetzt die Kraft als Aeusserung der Freiheit angenommen wurde. Auch an diesem Jugendgedanken erkennen wir ein ethisches Interesse, und so müssen wir das Bemühen, die einseitig sittliche Beurteilungsweise zu überwinden, welches wir ohne Zweifel in der Abhandlung wahrnehmen, hier als missglückt ansehn.

Zugleich aber tritt der zweite Teil hiermit in einen Gegensatz zum ersten. In der einseitig ethischen Betrachtungsweise lag bei einer ästhetischen Untersuchung eine Krisis verborgen; diese brach hervor, sobald Schiller an die Deutung des Gegenstandes ging, und er entwickelt hier einen Gedanken, der geradezu aus der Sphäre der Erforschung des Erhabenen heraustritt: denn nun soll nicht mehr das Bewusstsein der Gemütsfreiheit in uns erweckt, sondern dem Bedürfnis der Einbildungskraft genügt werden. Ethisch beengt sind beide Teile, beide in verschiedener Weise unvollendet. Alle Ausgangspunkte sind von Kant genommen, und die reife

[1]) Die Beziehung des erhabenen Gefühls zu dem sittlichen hebt Kant bedeutsam hervor. Kritik der Urteilskraft, § 27, S. 111.

[2]) Zweite Vorrede der „Räuber". Einleitung des „Verbrechers aus Infamie". S. Goedeke II, S. 9 und 11 und IV, S. 61 und X, S. 14. Auch in dem publicum über die Tragödie mag dieser Gedanke eine Rolle gespielt haben. Er suchte ja in ihm zu den „Erfahrungen", die er über diese Materie zu machen Gelegenheit gehabt hatte, allgemein philosophische Regeln, und zu den Erfahrungen gehörte jedenfalls dieser Gedanke, den er zuerst bei Gelegenheit einer Tragödie, der „Räuber". entwickelte. An Körner 16. Mai 1790, II, S. 187.

Erkenntnis Schillers soll erweitert werden, aber da weder jene richtig angewandt, noch diese durchgeführt ist, dürfen wir die Abhandlung als ebenso unkantisch wie unschillerisch bezeichnen.[1])

Unmittelbar erwachsen aus den Untersuchungen über das Pathetische ist der kleine Aufsatz „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst".[2]) Bereits in jener Abhandlung hatte er die Begriffe „Gemein" und „Edel" genannt als solche, die überall, wo sie gebraucht werden, eine Beziehung auf den Anteil oder Nichtanteil der übersinnlichen Natur des Menschen an einer Handlung oder an einem Werke bezeichnen. Als das Gegenteil des Grossen und Erhabenen, welches er dort besprochen, zieht er nun auch das Gemeine und Niedrige in den Kreis seiner Forschung. Was nicht zum Geiste spricht und nur sinnliches Interesse erregt, ist gemein; das Niedrige steht noch tiefer und zeigt Roheit des Gefühls, schlechte Sitten und verächtliche Gesinnungen an. Das Gemeine ist dem Edeln, das Niedrige dem Edeln und Anständigen zugleich entgegengesetzt. Finden wir in dieser Erklärung nun wieder die alte Beziehung auf die sinnliche oder sittliche Seite des Menschen, so werden wir in den Anwendungen dieselbe ethische Beengung erwarten, welche bei der Erforschung des Erhabenen aus demselben Grunde, durch dieselbe Trennung bewirkt war. Und wirklich ereignet sich ein ähnlicher Vorgang. Nur vom Gemeinen in der Form kann in der Kunst die Rede sein, sagt Schiller. Hieraus musste sich nun unmittelbar die Forderung empirischer Erforschung der Kunstgegenstände ergeben, denn die Form ist doch nur die innerlich notwendige Erscheinung des Gehalts. Aber der ethische Gesichtspunkt lenkt auch hier von der gegebenen Richtung ab, heftet auch hier den Blick auf Einzelheiten statt auf die Gesamtkomposition. Lediglich aus ethischem Gesichtspunkt werden die niederländischen Maler, werden einzelne Stellen des Aristophanes getadelt u. s. f. Auch hier gehen, da die ästhetische Deutung sich auf einem ethisch-psychologischen Gedanken aufbaut, psychologische und ästhetische Erörterungen neben einander her.

Das Niedrige hält Schiller in der Kunst für gestattet, wenn es Lachen erregen soll, oder wenn es in das Furcht-

---

[1]) S. an Körner 27. Mai 1793, III, S. 105: „deswegen habe ich mich dieser Tage mit zwei Aufsätzen — — beschäftigt. Der eine handelt von Anmut und Würde, der andere ist über pathetische Darstellung". Hiernach scheint der zweite Teil der Abhandlung früher geschrieben zu sein als der erste. Dies würde die Beschaffenheit der Schrift noch mehr erklären.

[2]) „Sammlung kleiner prosaischer Schriften" IV. Teil, Leipzig 1802. Goedeke X, S. 207—213. cf. X, S. 156.

bare übergeht. Dann wird die augenblickliche Beleidigung des Geschmacks durch starke Beschäftigung des Affekts ausgelöscht. Hier betont Schiller aufs neue den Unterschied moralischer und ästhetischer Beurteilung, und wenn er schliesslich das Niedrige der Gesinnung von dem Niedrigen der Handlung und des Zustandes unterscheidet, so erkennen wir darin das Uebertragen der gewonnenen Termini auf ein neues Gebiet.

Eine eigentliche prinzipielle Erweiterung der Schillerschen Gedanken können wir somit in dieser Abhandlung nicht erblicken. Sie übernimmt Terminologie und Gesichtspunkte, Richtung und Mängel der Schrift „Vom Erhabenen".

Unverkennbare Spuren eines erneuten Kantstudiums bietet uns die Abhandlung „Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände".[1]) Die Erklärung der Prädikate „Angenehm, Gut, Schön, Erhaben" wiederholt in klarer trefflicher Weise die Kantischen Gedanken; für die ästhetische Grössenschätzung, für die Erörterung der subjektiven und objektiven Bedingungen des Erhabenen fand Schiller bei Kant die Anregung; doch hat er die Gedanken des Lehrers besonders an den beiden letzteren Punkten mehr geschieden und gegliedert. Auch ist es Kantisch, wenn er bemerkt: dadurch, dass wir bei unserem Urteil das Prädikat des Erhabenen in den Gegenstand legen, stellen wir es als ein Gesetz für jedermann auf.[2]) Hier untersucht also Schiller das Erhabene der Erkenntnis, doch lag ihm dieses Gebiet fern und wir können auch hier in den Prinzipien keine Fortbildung entdecken. Es ist ein Hinweis auf seine eigene Forschung, wenn er neben dem Erhabenen der Erkenntnis das Erhabene der Kraft[3]) aufführt, welches er früher das Erhabene der Gesinnung nannte.

---

[1]) Neue Thalia, 5. Stück, 1793. Goedeke X, S. 178—206.

[2]) Kritik der Urteilskraft, S. 44—56, 123 ff., dann S. 100 ff., 121, 122. Z. B. Kritik der reinen Vernunft. S. 123.

[3]) Ich höre den Einwurf, dass dieser Terminus meine obige Bemerkung widerlege, Schiller sei ganz aus der Sphäre der Erforschung des Erhabenen herausgetreten, indem er als das Wesentliche für die ästhetische Beurteilung die Kraft bezeichnete. Aber 1. fehlt in seiner Erörterung die Verbindung zwischen dem befriedigten Bedürfnis der Einbildungskraft, sich frei von Gesetzen im Spiele zu erhalten, und dem Gefühl der Gemütsfreiheit und wäre kaum ohne gefährliche Deutung herzustellen. Also fehlt der Nachweis, wie das Anschauen der Kraft das Gefühl des Erhabenen erregen könne. 2. wenn nun Schiller diesen Nachweis nicht geliefert hat, können wir ihn nachholen und die Richtigkeit des Gedankens retten? Sicherlich nicht für den ganzen weiten Umfang. in dem Schiller den Begriff Kraft einführt, da sie sich in allen starken

Die letztbesprochenen Abhandlungen sind nicht wegen ihrer prinzipiellen Grundlagen, sondern wegen der Anwendungen wichtig, wegen der Deutung der Welt- und Zeiterscheinungen aus den gewonnenen Grundgedanken. Hierin eben bieten sie eine Ausgestaltung und eine Fortsetzung der vorherigen Schriften, welche sich ebenfalls bereits bemüht hatten, einen spekulativ begründeten Standpunkt zu gewinnen zur Betrachtung und Beurteilung der Welt. Diese Ausstrahlungen des errungenen Mittelpunkts gewähren zugleich einen Einblick in die Geschichte des Schillerschen Sprachgebrauchs. Wir haben gesehen, wie Schiller ausgehend von der Freiheitsidee eine Reihe psychologischer Erscheinungen deutete. Er fand sie dargestellt in der Anmut, und bei den Erörterungen über Freiheitsidee entwickelte er seinen Begriff der Natur. Dagegen behielt er zugleich den Kantischen Begriff und gewann so den Gegensatz der Vernunft mit ihrer Forderung und der Natur, der Sinnlichkeit mit ihrem Bedürfnis, ihrem Trieb, ihrer Begierde, ihrem Affekt. Notwendig ist die Forderung der Vernunft, zufällig die Erscheinungen der Natur. Aus diesen Begriffen ergab sich die Deutung der Schönheit, der ästhetischen Lust, der Liebe. Der Anteil der Vernunft erklärt gradweise die Begriffe Edel, Hoheit, Majestät u. s. f. Nun soll sich die Vernunftfreiheit im Leiden offenbaren. Der Mensch ist zuerst empfindendes Wesen, Natur, dann ein moralisches Vernunftwesen, welches die Empfindungen beherrschen soll, und erst, wenn er den Forderungen der Vernunft und der Natur genügt hat, darf der Anstand ihm im Ausdruck

Aeusserungen der Willenskraft schlechter und guter Menschen offenbart, sondern höchstens kann der erste Fall des Erhabenen der Handlung, dass ein Mensch aus Achtung für eine Pflicht das Leiden wählt, als eine Art der Kraftäusserung (wenngleich nicht ganz im Sinne Schillers) gefasst werden. Also dürfte der Ausdruck, „das Erhabene der Kraft“ nicht eine Verbindung der beiden Teile obiger Untersuchung beweisen, sondern die verlorene Verbindung herstellen sollen, wodurch er ein Fortschritt der Gedankenbildung Schillers sein würde.

Einen Anknüpfungspunkt für diese Ansicht Schillers finde ich auch bei Kant. Er sagt in der „Kritik der Urteilskraft“ S. 116 „wir nennen diese Gegenstände gern erhaben, weil sie die Seelenstärke über ihr gewöhnliches Mittelmass erhöhen“. Aber hier handelt es sich um den ästhetischen Eindruck. Und S. 130 „Aesthetisch ist der Enthusiasmus erhaben, weil er eine Anspannung der Kräfte durch Ideen ist“. Hier liegt aber in den Ideen die Beziehung aufs Erhabene. Jedenfalls also zeugt nicht jede Kraftäusserung von dem Vermögen der Freiheit, sondern es giebt Aeusserungen der Kraft im Affekte, welche in uns das Bewusstsein unserer Kräfte jeden Widerstand überwinden zu können rege machen und dadurch das Gefühl unserer übersinnlichen Bestimmung wecken. Ich gebe also zu, dass alle kräftigen Affekte ästhetisch erhaben sein mögen, (S. 130), aber wie weit sind wir hiermit von Schillers Ansicht entfernt!

seiner Empfindungen und Gesinnungen Rücksicht gegen die Gesellschaft auferlegen. Erst in dritter Linie ist er ein zivilisiertes Wesen. Hieraus folgt die Verwerfung der französischen Tragödie, welche in erster Linie die Decenz bewahrt und die Natur unterdrückt,[1]) und die freudige Anerkennung der griechischen Künstler, die der Natur vor allem ihr Recht lassen und alles Zufällige von dem Ausdruck der menschlichen Natur absondern. Die Erscheinung der Vernunftfreiheit unter dem Andrang des Affekts macht diesen zum Gegenstande der Kunst. Der Affekt an sich, alle höchsten Grade, welche die Vernunftfreiheit unterdrücken, und alle schmelzenden Affecte, welche nur dem Sinne angenehm sind, wie sie besonders durch Musik, durch Rührdramen und Predigten erregt werden, sind völlig auszuschliessen.[2]) Die Selbstständigkeit der Vernunft unter dem Andrange des Leidens macht das Erhabene der Gesinnung, welches Schiller an dem Laokoon des Vergil nachweist, und je nach der Art, in welcher diese Selbstständigkeit erscheint, ist das Erhabene der Fassung oder des Zustandes und das Erhabene der Handlung zu unterscheiden. Dieselbe Klassifikation gilt für das Gemeine und Niedrige, in dem wir keinen Anteil der Vernunft oder geradezu Roheit finden, und diese Begriffe helfen Schiller gegenüber historischen Erzählungen, Malern, Dichtern und Geschichtsschreibern sowie Erscheinungen des sittlichen Lebens einen Standpunkt zu gewinnen. Die vernünftige Selbstständigkeit deutet er in ästhetischer Untersuchung schliesslich als Kraft, und da wir in der Tragödie nur auf die Kraft, die innere Möglichkeit der Handlungen sehen sollen, weist er die Forderung moralischer Zweckmässigkeit, nationaler Gegenstände und historischer Realität ab.[3]) Die moralische Selbstständigkeit ist noch ungeweckt in dem Wilden, darum steht er unempfänglich vor der gewaltigen Natur, weil er von dem Grossen der Sinne nicht den übersinnlichen Gebrauch machen kann, die Idee der Allheit in ihm dargestellt

---

[1]) Schon sehr früh hat Schiller deswegen die Franzosen getadelt; s. erste Vorrede der „Räuber“ und „Ueber das gegenwärtige deutsche Theater“ 1782. Goedeke II, S. 4, 343, 344.

[2]) Hier befindet sich Schiller völlig im Einklang mit Kant. „Kritik der Urteilskraft“ S. 131 und 132.

[3]) Auch hierin setzt Schiller frühere Gedanken fort. Den Gegensatz historischer und poetischer Wahrheit betonte er wohl zuerst in der Vorrede zum „Fiesko“ und in der „Erinnerung an das Publikum“ über die Bühnenbearbeitung des „Fiesko“, Goedeke III, S. 5, 6, 350 und die Ablehnung nationaler Gegenstände. S. an Körner 13. Oktober 1789, II, S. 123, doch in einem wesentlich andern Sinne.

zu sehen.[1]) In dem Weichling aber ist die Vernunft nicht selbstständig genug, die Darstellung des Sinnlich-Unendlichen vorzunehmen. Er flüchtet vor dieser Forderung zu der Trösterin aller Schwachen, der Regel, und unterwirft ihr die kühnen Formen der Natur in dem französischen Garten. Auch der englische genügt nicht dem wahren Geschmack, da er von aller schönen Einfalt fern, den ruhigen Ernst der Natur nicht erreicht. Vielmehr verrät der herrschende englische Gartengeschmack den weichlichen Charakter der Zeit, der vor aller Bestimmtheit der Formen flieht und es unendlich bequemer findet, die Gegenstände nach seinen Einfällen zu modeln als sich nach ihnen zu richten.[2]) Der Gedanke der Vernunftfreiheit, vor allem wie sie sich im Kampfe mit der Sinnlichkeit offenbart, bildet den Ausgangspunkt für all diese Entwickelungen. Auf dem ethischen Fundament erhebt sich die psychologische Erklärung, welche nebeneinander Erscheinungen des Lebens, der Geschichte und der Kunst in ihre Kreise zieht und hiermit dem Denker zugleich seinen eigenen wohlbegründeten Standpunkt gegenüber der Zeit giebt, deren kraftlose und rührselige Weichlichkeit seinen herben Tadel erfährt.

Nur die prinzipiellen Punkte der Rezension „Ueber Matthisons Gedichte“ suchen wir möglichst kurz hervorzuheben.[3]) Der Dichter soll uns durch einen freien Effekt unserer Einbildungskraft in bestimmte Empfindungen versetzen. Er muss also unsere Einbildungskraft einen solchen Gang nehmen lassen, wie sie nach ihren eigenen Gesetzen nehmen würde. Unsere Vorstellungen, die dem Gesetz der Ideenassoziation folgen, stehen aber nur in notwendigem Zusammenhang, wenn sie sich auf eine objektive Verbindung in den Erscheinungen beziehen. Also muss der Dichter an das reine Objekt sich halten. Will er dann auf die Bedingungen wirken, unter denen notwendig eine bestimmte Rührung eintritt, so muss er sie der Gattung abfordern, denn nichts ist notwendig in der Beschaffenheit des Subjekts als der Charakter der Gattung. Um aber dies zu können, muss er in sich selbst das Individuum zur Gattung gesteigert haben, muss er selbst als Mensch überhaupt empfinden. So muss in dem Gedicht alles wahre Natur sein, unterschieden von der wirklichen,

---

[1]) cf. „die Künstler“ Vers 102 ff.

[2]) „Zerstreute Betrachtungen“ Goedeke X, S. 202, 203 und „Ueber den Gartenkalender auf das Jahr 1795“ Goedeke X, S. 257—265. S. 258.

[3]) S. Allgemeine Literaturzeitung 1794 Nr. 298. Goedeke X, S. 236—256.

denn alle Wirklichkeit ist Beschränkung der allgemeinen Naturwahrheit, jeder individuelle Mensch um so viel weniger Mensch, als er Individuum ist. Nur in Wegwerfung des Zufälligen und in dem reinen Ausdruck des Notwendigen liegt der grosse Stil.

Ueber den tierischen Körper und das menschliche Herz geht aber das Reich bestimmter Formen nicht hinaus, und doch kann ausserhalb dieses Gebiets noch eine grosse Notwendigkeit in der ganzen Komposition herrschen, wie unter anderm die Schattierung und Farbengebung in der malerischen Darstellung zeigt.

Doch liegt die eigentliche Notwendigkeit nur innerhalb der menschlichen Natur; darum wird der rechte Künstler die unbeseelte Natur als ein Symbol der menschlichen zu nutzen suchen entweder als Darstellung von Empfindungen, indem er, deren innere Bewegungen durch äussere nachahmend, eine musikalische Wirkung auf unser Gemüt hervorbringt, oder als Darstellung von Ideen. Nur sinnbildlich vermögen das letztere Musik und Landschaftsmalerei: in der schönen Haltung eines pittoresken oder musikalischen Stücks malt sich die noch schönere einer sittlich gestimmten Seele. Der Dichter kann die Symbolik der Einbildnngskraft durch einen Inhalt unterstützen, aber er deute nur an! Das Anziehende ästhetischer Ideen ist, dass wir in ihren Inhalt wie in eine grundlose Tiefe blicken. Der wirkliche und ausdrückliche Gehalt, den der Dichter hineinlegt, bleibt stets eine endliche; der mögliche Gehalt, den er uns hineinzulegen überlässt, ist eine unendliche Grösse.

Die reine Natur des Objekts also, haben wir gesehen, soll der Dichter vor uns hinstellen. Nur dadurch erlangt er die notwendige Bestimmtheit der Form. Offenbar knüpfen diese Gedanken sich unmittelbar an die Erörterungen der Briefe an Körner. In der inneren Notwendigkeit der Form, welche eine Darstellung der Freiheit ist, mit Abstossung alles Zufälligen hatte er bereits dort den guten Stil erkannt.[1]) In der Anwendung auf die Poesie hatte er die grossartigste Durchführung und Bestätigung seiner Schönheitstheorie gefunden. Die Sprache hat eine Tendenz zum Allgemeinen, sie giebt Begriffe und bringt die Dinge vor den Verstand. Der Dichter soll aber die Dinge nicht beschreiben, d. h. Begriffe geben, sondern darstellen, d. h. der Einbildungskraft Anschauungen geben. Er muss den Stoff (Worte und ihre

[1]) An Körner 23. Februar 1793, III, S. 117, cf. Kritik der Urteilskraft S. 188.

Flexions- und Konstruktionsgesetze) durch die Form, die Anwendung derselben überwinden: die Schönheit der poetischen Darstellung ist freie Selbsthandlung der Natur in den Fesseln der Sprache.[1]) Er hatte endlich bereits dort untersucht, wie durch Technik die Bestimmtheit der Form entsteht, wie erst die technische Form der Grund unserer Vorstellung von der Schönheit ist, indem sie unsern Verstand veranlasst, das Bestimmende zum Bestimmten zu suchen, der dann, da er keine Bestimmung von aussen entdeckt, notwendig auf die Vorstellung des Voninnenbestimmtseins, der Freiheit geführt wird.[2]) Hiermit erkennen wir die Zusammengehörigkeit der drei Begriffe: die Bestimmtheit ist in der Kunst innere Notwendigkeit der Form, Darstellung der Freiheit.

Nun wusste Schiller, wie wir bemerkt, dass unsere Vorstellungen durch Beziehung auf ein Objekt Notwendigkeit erhalten. Er wusste, dass die ästhetische Lust auf dem freien Spiele der Einbildungskraft beruhe. Er wiederholt hier den Gedanken der Rezension „über Bürgers Gedichte“, dass der Dichter sein eigenes Gemütsleben zum allgemein menschlichen gesteigert haben müsse, wenn er einer allgemeinen Wirkung auf das Gemüt der Menschen sicher sein wolle. So erwog er zugleich die Wirkung des Kunstwerks auf die Empfindung; er behandelte hier zum ersten Male die notwendig zusammengehörigen Teile jeder kunsttheoretischen Untersuchung mit gleichem Nachdruck neben einander, und indem er in dem Kunstwerk wie in der Empfindung auf die reine, wahre, vom Zufälligen geläuterte Natur drang, fand er einen verbindenden Gedanken für die objektive und die subjektive Seite. So entfalten sich in wahrem Zusammenhange die Begriffe. Durch Darstellung der reinen Natur, des Gegenstandes, welche nur dem reinmenschlich empfindenden Künstler möglich ist, wird die Bestimmtheit, die innere Notwendigkeit der Form erreicht, die mit Notwendigkeit eine bestimmte reinkünstlerische Wirkung erzielt. Hierin besteht der grosse, systematisch fruchtbare Fortschritt dieser Schrift, dass Schiller hier die Untersuchung auch auf die subjektive Wirkung erstreckt, ohne die empirische Interpretation des Werkes irgend zu beschränken. Die in wirklich ästhetischer Untersuchung entwickelten Grundgedanken, auf denen er hier fusst, lassen die Forschung frei und unbeengt; kein ethischer Nebengedanke hemmt sie; der Blick richtet sich auf die ganze Komposition; mit der Notwendigkeit, welche durch Farbengebung und Schattierung in der Landschafts-

[1]) An Körner 23. Februar 1793, III, S. 119—122.
[2]) An Körner 23. Februar 1793, III, S. 45—48.

malerei erreicht werde, ist offenbar die Gesamtstimmung des Gemäldes gemeint. Wenn Schiller endlich auch in diesen Kunstdarstellungen der unbeseelten Natur die Beziehung auf den Menschen entdeckt, indem er, angeregt von Kant,[1]) aber in selbstständiger Fortbildung, die Darstellung von Empfindungen und von Ideen in ihnen nachweist, so wirkt hierin die Gründung der Schönheitstheorie auf die Ethik fort; es liegt zwischen den Zeilen ein verbindender Gedanke, der die Einheit der ganzen Untersuchung hergestellt haben würde. Warum nämlich entzückt uns die Wahrnehmung der Freiheit an dem schönen Gegenstande? Offenbar weil wir frei zu sein wünschen. Wir geniessen das Gefühl unserer eigenen Freiheit. Hierin haben wir den einfachen Zusammenhang zwischen dem subjektiven Gefühl und der objektiven Beschaffenheit des Kunstwerks, und es dürfte sich aus diesen Gedanken unmittelbar ergeben, dass und warum wir allerdings an allen Gegenständen des ästhetischen Gefühls den Ausdruck des Menschlichen finden und geniessen.

Aufs Deutlichste finden wir die Beziehung auf die ethische Theorie in den Schlussworten. Als die wahre Natur des Menschen und mithin als den wahren Gegenstand der Idylle, bezeichnet Schiller hier jene, die vor uns, als Werk unserer Freiheit, als Ziel des Strebens liegt, in welcher die Harmonie von Sinnlichkeit und Vernunft wiederhergestellt ist.

So erkennen wir in dieser Schrift eine einheitliche und höchst bedeutende Fortbildung der ästhetischen Theorie. Ihr Verdienst besteht prinzipiell in der Verbindung der subjektiven mit der objektiven Untersuchung und für die Anwendung in der umsichtigen empirischen Erprobung der Gedanken, denen nur die letzte Einheit fehlt. Auch hier deutet der sittliche Gedanke, welcher das Ganze beschliesst, auf das ethische Fundament, aus dem sich die ästhetische und die psychologische Untersuchung neben einander erheben.

Das nächste Werk, welches in der Reihe der Schillerschen Schriften unsere Beachtung fordert, sind die Briefe „über die ästhetische Erziehung des Menschen".[2]) Schiller fragt, ob es wohl an der Zeit sei, wie er beabsichtigt, über das Schöne und die Kunst Untersuchungen anzustellen, während der Nutzen die Welt beherrscht. Denn die Kunst soll doch als eine Tochter der Freiheit sich über die Wirklichkeit mit ihrem Bedürfnis erheben. Auch sei es wohl die Pflicht eines Zeitbürgers, vielmehr politischen Untersuchungen seinen Geist zuzuwenden, da man eben jetzt (in Frankreich nämlich) vor

---

[1]) Kritik der Urteilskraft S. 168, 182 ff., 195.
[2]) Horen 1795, 1., 2., 6. Stück und Goedeke X, 274—384.

dem Richterstuhl reiner Vernunft eine Frage verhandele, die sonst nur durch das blinde Recht des Stärkeren beantwortet werde. Aber die Wahl seines Vorwurfs lässt sich durch Grundsätze rechtfertigen; denn es wird sich erweisen, dass man, um das politische Problem in der Erfahrung zu lösen, durch das ästhetische den Weg nehmen muss, weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freiheit wandert.

Durch physische Notwendigkeit entsteht der Staat, der Zwang der Bedürfnisse richtet ihn nach blossen Naturgesetzen ein. Aber diesem Werke blinder Kräfte ist das moralische Vernunftwesen keine Ehrfurcht schuldig, es strebt den physischen Staat umzugestalten zum moralischen, zum Naturstande in der Idee, in dem nicht blinde Kräfte walten, sondern Gesetze der Vernunft herrschen, nach denen der Mensch den in seiner Persönlichkeit aufgegebenen Endzweck erfüllt. Aber die Existenz der wirklichen Gesellschaft darf nicht an ein Ideal gewagt werden. Man muss für ihre Fortdauer eine Stütze suchen, welche nur in einem dritten menschlichen Charakter gefunden werden kann, in dem der physische und der moralische frei zusammenkommen, jener mit Gesetzen übereinstimmend, dieser von Eindrücken abhängig sei. Dieser bahnt von der Herrschaft blosser Kräfte einen Uebergang zu der Herrschaft der Gesetze und dient zu einem sinnlichen Pfand der unsichtbaren Sittlichkeit.

Bei der Staatsverwandlung wird der freie Wille als wirkendes Glied in das Reich der Ursachen gezogen. Soll er hier, wie er muss, das Vermögen der Wahl zwischen Pflicht und Neigung behalten und dennoch ein zuverlässiges Glied in der Causalverknüpfung sein, so müssen die Wirkungen jener beiden Triebfedern im Reich der Erscheinungen vollkommen gleich ausfallen, seine Triebe mit der Vernunft also übereinstimmend genug sein, um zu einer universellen Gesetzgebung zu taugen. Hiermit ist denn das sittliche Ideal der Totalität aufgestellt, in der die Mannigfaltigkeit, welche die Natur mit unvertilgbarem Gefühl verlangt, übereinstimmt mit der Einheit, welche die Vernunft mit unbestechlichem Bewusstsein fordert. Das ist der Charakter des reinen idealischen Menschen, mit dessen unveränderlicher Einheit in allen seinen Abwechselungen übereinzustimmen die grosse Aufgabe jedes individuellen Menschen ist. Dieser reine Mensch wird repräsentiert durch den Staat, die objektive Form, in der sich die Mannigfaltigkeit der Subjekte zu vereinigen trachtet. Das Ganze des Staats dient den Teilen; weil er aber dennoch eine Organisation sein soll, die sich durch sich selbst und für sich selbst bildet, kann er nur wirklich werden, wenn

sich die Teile zur Idee hinaufgestimmt haben. Ist der innere Mensch mit sich selbst einig, so wird er bei der höchsten Universalisierung seines Betragens seine Eigentümlichkeit retten, der Staat wird nur die deutlichere Formel seiner inneren Gesetzgebung sein.

Somit würde denn die sittliche Vollendung des menschlichen Charakters in allen Individuen, d. h. also im Volke gleichgesetzt mit dem moralischen Staat, dem moralischen Naturstand, der als Ziel vor uns liegt. Eins sind der Form nach in der Vollendung Mensch, Volk und Staat, nämlich eins mit dem sittlichen Ideal oder der moralischen Natur, d. h. der Uebereinstimmung von Natur und Vernunft, und jeder dieser beiden Begriffe hat hier seinen bestimmten Inhalt gefunden. Ist dieses nun die Formulierung des politischen Problems, wie es vor dem Richterstuhl reiner Vernunft sich darstellt, so ergeben sich aus dem vorigen zwei Fragen: erscheint die genannte politische Bewegung der Gegenwart, d. h. die französische Revolution, als eine solche Staatsverwandlung? oder mit andern Worten: ist der Charakter unserer Zeit für eine solche reif? und wenn er das nicht ist, wie werden wir an seiner Erziehung arbeiten?

Sogleich spaltet sich die gefundene Einheit in ihre einzelnen Glieder. Setzt sich der subjektive Charakter des Menschen dem objektiven, reinen noch entgegen, so muss der Staat, um zu bestehen, den Bürger unterdrücken, und ebenso kann sich die Einheit in dem einzelnen Menschen teilen: entweder seine Gefühle können über seine Grundsätze herrschen, dann ist er ein Wilder; oder er ist ein Barbar, wenn seine Grundsätze seine Gefühle zerstören. Gleich weit von Einförmigkeit und Verwirrung ruht die siegende Form.

Welch einen Charakter zeigt die Zeit? Die rohe Natur herrscht beim Volke, in den gebildeten Klassen ist die Natur in ihrem rechtmässigen Gebiete beschränkt und dafür ins Gebiet der Grundsätze hineingespielt. Die Kultur entwickelt nur im physischen Gebiet immer neue Bedürfnisse, der despotischen Meinung der Gesellschaft unterwerfen wir unser Urteil, unser Gefühl. Hier herrscht Verwilderung, dort Erschlaffung. Da somit das sittliche Ideal in den Menschen nicht verwirklicht ist, können sie nicht in dem Staate aufgehen, sondern dieser ist ein Ganzes, an dem keiner Teil hat; die Menschheit, die in griechischer Zeit zugleich Form und Fülle war, ist nun in Klassen geschieden, deren jede nur einen Teil ihrer Anlagen entwickelt. Bei dieser isolierten Ausbildung der einzelnen Kräfte hat die Gattung Fortschritte gemacht, aber die Individuen leiden, und es muss ihr Ziel

sein, die Totalität, welche die Kunst zerstört hat, durch eine höhere Kunst wiederherzustellen.

Wir bemerken, dass hier nicht einfach die gefundenen Begriffe für moralische Einseitigkeit auf die Zeit angewandt werden, sondern dass sie sich durch einander falten. Der Naturbegriff zeigt seine zwei Seiten: die rohe Natur herrscht beim Volk, die berechtigte ist unterdrückt bei den höheren Ständen, unterdrückt zum grössten Teil durch isolierte Entwickelung der geistigen Kräfte, also eine Art der zweitgenannten Einseitigkeit. Diese letzteren wären also barbarisch und verwildert zugleich.

Die Natur des Menschen muss also vollständig genug ausgebildet werden, um selbst politische Künstlerin zu sein. Die Erkenntnis liegt bereit; aber nur das lebendige Gefühl kann sie in freier That ausführen, kann sich ermannen, im Leben zu ihr sich zu bekennen, daher muss auf das Empfindungsvermögen gewirkt werden.

Vom Staat und der Zeit mit ihren Einseitigkeiten und ihrer Willkür ist die Kunst frei, sie ist das einzige Mittel, unter der schlechten Staatsregierung den Menschen zu verbessern. Von der unwandelbaren Einheit seines Wesens entlehne der Künstler seine Form, er blicke auf Würde und Gesetz, nicht auf das Bedürfnis. Er stelle die Wahrheit heraus in der Schönheit, dass der Sinn liebend ihre Erscheinung ergreife, und das Jahrhundert zum Guten sich richte, indem er seine Gedanken lehrend zum Ewigen lenkt, handelnd das Ewige in einen Gegenstand seiner Triebe verwandelt.

So tritt uns denn hier das sittliche Ideal der Totalität von einer neuen Seite entgegen. Es ist der volle schöne Begriff der künstlerischen Form als der Gestaltung des Gehalts, wenn Schiller den Künstler mahnt, von der Einheit seines Wesens seine Form zu nehmen. Hiermit ist die Aesthetik auf die Ethik begründet: in der Verhüllung der wirklichen Kunst ist zunächst die moralische Kunst nachgewiesen, welche die Natur überwinden soll. Aber bisher sind diese Gedanken nur Behauptung; der Beweis muss folgen.

Ob die Schönheit wirklich einen erziehenden Einfluss üben könne, dürfen wir erst entscheiden, wenn wir den reinen Vernunftbegriff der Schönheit gefunden haben, der das Urteil über die einzelnen Erfahrungen der Schönheit und ihrer Wirkung ermöglicht;[1]) d. h. wir müssen die notwendigen Bedingungen des Daseins der Menschheit erforschen, wir müssen die Schönheit nachweisen als eine Bedingung der Menschheit:

[1]) Schiller an Körner 25. Oktober 1794, III, S. 210.

aus der Möglichkeit der sinnlich-vernünftigen Natur muss sie gefolgert werden.

Mit dem Hinweis auf die Beziehung der künstlerischen zur sittlichen Form ist der begründende Gedanke der ganzen Untersuchung, dass man durch Schönheit zur Freiheit wandern müsse, einstweilen erklärt und hiermit die Spitze der bisherigen Betrachtung erreicht. Die folgende Deduktion kann hiernach in nichts anderm bestehen als in einer vollen Entfaltung des Begriffes der Totalität, welcher ja alle die einzelnen Glieder unter sich begreift, deren Verhältnis entdeckt werden soll.

Die Totalität ergab sich als die Uebereinstimmung der Mannigfaltigkeit der Natur mit der Einheit der Vernunft. Keines der beiden Glieder sollte das andere beschränken, aber sie sollten sich gesenseitig ihr Beschränkendes aufheben. Hier erhalten diese Gedanken ihre nähere Bestimmung. Es treten zunächst die Glieder auseinander. Die Einheit der Vernunft ist die Form, sie wird gefordert von der Person, deren in sich selbst gegründetes Dasein die Freiheit ist. Die Mannigfaltigkeit der Natur zeigt sich an dem Menschen als sein Zustand in der Zeit. Die Zeit ist in der Person. Einheit von Form und Zustand ist die Gottheit und zugleich die unendliche Aufgabe der Menschheit. Die Beziehung aber der Glieder ist zwiefach. Der Mensch soll alles Innere veräussern und alles Aeussere formen, d. h. er soll die Wahrnehmungen, den wechselnden Stoff formen zur Einheit der Erkenntnis und jede seiner Erscheinungsarten in der Zeit als sittliche That zum Gesetz für alle Zeiten aufstellen. Zur Erfüllung dieser doppelten Aufgabe leiten den Menschen zwei Triebe: der sinnliche Trieb, der ihn in die Schranken der Zeit setzen will, und der Formtrieb, der bei allem Wechsel des Zustandes seine Person zu behaupten strebt. In dem sinnlichen Trieb ist der Mensch nur Subjekt in einem einzelnen bestimmten Moment, in dem Formtrieb ist er Gattung. In ihm erhebt sich der Mensch zu einer Ideeneinheit, die das ganze Reich der Erscheinungen unter sich fasst. Das Urteil aller Geister ist durch das unsrige ausgesprochen, die Wahl aller Herzen ist repräsentiert durch unsere That. Die Tendenzen dieser beiden einander entgegengesetzten Triebe widersprechen sich, aber nicht in denselben Objekten. Keiner soll dem andern vorgreifen; ihre Grenzen sind durch die Kultur zu hüten.

So erfüllt sich jeder der beiden Begriffe mit einem doppelten Inhalt. Durch den sinnlichen Trieb empfangen wir die Empfindungen, die Wahrnehmungen, welche in der Einheit

der Erfahrung zusammengefasst werden sollen, aber auch die Gefühle, welche an den Grundsätzen des sittlichen Charakters ihr Regulativ erhalten. Der Formtrieb aber verwirklicht an den Empfindungen die Erfahrung und auch an den Handlungen die sittlichen Gesetze der Vernunft. Wir sehen aber zugleich, wie beide Triebe auf einander weisen, sich gegenseitig einschränken und an dem Menschen überhaupt nur in Wechselwirkung bestehen. So entfaltet sich die Aufgabe der Menschheit, die zu erstrebende Totalität des Charakters als die unendliche Wechselwirkung dieser beiden Triebe, die Wechselwirkung zwischen dem Absoluten und dem Endlichen. Ja, dieses ist im eigentlichsten Sinne die Idee der Menschheit.

So lange der Mensch nur einen dieser beiden Triebe oder einen nach dem andern befriedigt, bringt er nie in Erfahrung, ob er dieser Idee wirklich gemäss sei. Gäbe es aber Fälle, wo er sich zugleich seiner Freiheit bewusst würde und sein Dasein empfände, sich zugleich als Materie fühlte und als Geist kennen lernte, so hätte er in diesen eine vollständige Anschauung seiner Menschheit, und der Gegenstand, der ihm diese verschaffte, würde ihm zu einem Symbol seiner ausgeführten Bestimmung, folglich zu einer Darstellung des Unendlichen dienen. Solche Fälle würden einen neuen Trieb erwecken, den wir Spieltrieb nennen wollen, und in dem die beiden andern zusammenwirken. Er wird Werden mit absolutem Sein vereinbaren, so empfangen, wie er selbst hervorgebracht hätte, und so hervorbringen, wie der Sinn zu empfangen trachtet; er wird mit aller Zufälligkeit auch alle Nötigung aufheben, den Menschen physisch und moralisch in Freiheit setzen. Der Spieltrieb versöhnt die Gesetze der Vernunft mit dem Interesse der Sinne, Vollkommenheit mit Glückseligkeit, deren Zusammentreffen bei dem Wirken jener beiden Triebe nur zufällig ist.

Der Gegenstand des sinnlichen Triebes heisst Leben, der Gegenstand des Formtriebes heisst Gestalt, der Gegenstand des Spieltriebes also lebende Gestalt, und dieser Begriff dient dem, was man in weitester Bedeutung Schönheit nennt, zur Bezeichnung. Sagt nun die Vernunft, es soll eine Menschheit sein, so muss sie auch sagen, es soll eine Schönheit sein, denn sie dringt auf Vollendung und muss die Einheit der Realität mit der Form fordern.

Als ein Symbol des sittlichen Ideals der Totalität sehen wir also hier die Schönheit deduziert. In Beziehung auf dieses Ideal erscheint sie als ein notwendig geforderter Vernunftbegriff. Der Satz: „es soll eine Menschheit sein“ geht nicht auf das Dasein, sondern bezeichnet vielmehr die sittliche

Forderung: die Menschheit, welche ist, soll sich läutern zum Ideal der Menschheit. Nicht eigentlich aus der Möglichkeit der sinnlich-vernünftigen Natur, sondern aus der Möglichkeit der Vollendung dieser Natur ist die Schönheit deduziert. Der sittliche Grundgedanke der Schrift von der Erziehung des physischen Menschen zum reinen, moralischen bestimmt also auch die Richtung der Deduktion. Die Untersuchung der Aufgabe wird vertieft, als Symbol der vollendeten Aufgabe erscheint die Schönheit; ist somit die Menschheit als sittliches Ziel aufgefasst, so ist es begreiflich, wie die Schönheit als eine Bedingung der Menschheit angesehen werden kann, nämlich als notwendiges Glied in dem Erziehungsplan. Hiermit erhalten wir eine wirkliche Erklärung des Gedankens, dass der Weg zur Freiheit durch die Schönheit gehe. Zu den früher der Form nach gleich gesetzten Begriffen: Mensch, Volk, Staat, sittliches Ideal tritt als der letzte die Schönheit als Gestaltung jener Totalität, und tiefer verstehen wir an dieser Stelle die innige Beziehung der künstlerischen zur sittlichen Form. Die Erziehungsaufgabe, zu welcher der Künstler früher kurz und ohne Erklärung aufgerufen ward, ist hier der Schönheit überhaupt zugewiesen, indem sich in ihrem Wesen die Beziehung zur sittlichen Aufgabe herausstellt. So sind in einheitlichem Zusammenhange die sämtlichen Grundbegriffe der Schrift entfaltet.

Unverzüglich schreitet Schiller jetzt zur Anwendung der gefundenen Begriffe auf die Erziehung des Menschen fort. Nur im Spiele ist der Mensch ganz Mensch. Dieser Satz wird seine Bedeutung erhalten in der Anwendung auf den doppelten Ernst der Pflicht und des Schicksals, er wird das Gebäude der ästhetischen Kunst und der noch schwierigeren Lebenskunst tragen. Diese beiden Begriffe treten so unmittelbar neben einander, weil beide aus sittlichem Gesichtspunkt und aus sittlichem Interesse betrachtet werden.

Das höchste Ideal der Schönheit wird also in dem Gleichgewicht der Realität und der Form zu suchen sein. Diese versetzt uns in einen Zustand der höchsten Ruhe und der höchsten Bewegung zugleich, und es entsteht jene wunderbare Rührung, für welche der Verstand keinen Begriff und die Sprache keinen Namen hat. Aber dies ist eine Idee, in der Erfahrung wird sich immer eine Schwankung zwischen beiden Prinzipien finden. Die auflösende Wirkung, welche den sinnlichen Trieb und den Formtrieb in ihren Grenzen, und die anspannende, welche beide in ihrer Kraft erhält, sollte der Idee nach Wechselwirkung sein, in der Erfahrung aber finden

wir sie getrennt. So kann bei der schmelzenden Schönheit leicht Weichlichkeit, bei der energischen leicht ein Rest von Härte und Wildheit bestehen, und wir müssen die Wirkungen der schmelzenden Schönheit an dem angespannten Menschen, diejenigen der energischen an dem abgespannten prüfen, um zuletzt beide in der Einheit des Ideal-Schönen auszulöschen, sowie jene zwei entgegengesetzte Formen der Menschheit in der Einheit des Idealmenschen untergehen.

Wieder also spaltet sich in der Anwendung die erreichte Einheit der Begriffe in die Teile, aus denen sie besteht. Entweder überwiegt eine Seite der menschlichen Natur die andere oder beide sind erschlafft. Der erstere Fall, d. h. also derjenige der Anspannung, umfasst wiederum zwei. Der Mensch ist angespannt unter dem Zwange der Empfindungen oder unter dem Zwange von Begriffen. Jenes ist, wie wir uns erinnern, der Fall bei dem Wilden, dieses bei dem Barbaren. Jenen wird die schmelzende Schönheit als ruhige Form von Empfindungen zu Gedanken leiten, bei diesem als lebendes Bild den Begriff zur Anschauung und das Gesetz zum Gefühl zurückführen, in beiden also die Harmonie herstellen.

Die einheitliche Schönheit wird hier also betrachtet nach den beiden Elementen, aus denen sie zusammengesetzt war. Da nun diese Elemente, deren unendliche Wechselwirkung das Ideal der Menschheit ist, in der Wirklichkeit vereinzelt auftretend jene einseitigen Arten der Menschheit ergaben, so ist es möglich, je nach einem Elemente eine Beziehung der einheitlichen Schönheit zu beiden Einseitigkeiten und durch sie für beide eine Harmonie zu erlangen. Der einheitliche Begriff verbindet die einseitigen, weil in beiden dieselben Glieder stecken.

Zwischen Materie und Form, Leiden und Thätigkeit giebt es schlechterdings kein Mittleres, sondern beide Zustände verschwinden gänzlich in einem dritten, dass keine Spur von den Teilen im Ganzen bleibt. Man fasse nur beide Teile bestimmt ins Auge. Die Freiheit, welche das Wesen der Schönheit ist, ist nicht Gesetzlosigkeit, sondern höchste innere Notwendigkeit; die Bestimmtheit, die gleichfalls von ihr gefordert wird, ist nicht Ausschliessung gewisser Realitäten, sondern absolute Einschliessung aller, nicht Begrenzung, sondern Unendlichkeit. Wir betrachten zunächst die beiden Elemente, in welche sich die Schönheit vor dem Verstande teilt, und erheben uns dann zu der reinen ästhetischen Einheit, durch die sie auf die Empfindung wirkt.

In der Empfindung wird die freie Bestimmbarkeit des menschlichen Gemüts beschränkt, und der Gedanke entsteht durch den Formtrieb. Nun streben die beiden erwachten Triebe in dem endlichen Geiste nach Befriedigung; diese doppelte Nötigung hebt sich gegenseitig auf, und der Wille behauptet seine Macht, die einzige im Menschen. Die Sinnesempfindung erweckt in uns die Persönlichkeit, so entsteht das Selbstbewustsein, und mit ihm ist das Gesetz der Einheit für unser Erkennen und Handeln aufgestellt.

Nun geht aber die Empfindung dem Bewusstsein vorher. Um also zur Vollständigkeit seiner Natur zu gelangen, um frei zu werden, muss der Mensch die Determination aufheben und einen Zustand unbegrenzter Bestimmbarkeit durchlaufen, in welchem Sinnlichkeit und Vernunft zugleich thätig sind. Dies ist der ästhetische Zustand.

In diesem wird dem Menschen, während er für einzelne Resultate der Erkenntnis und der Gesinnung indifferent ist, ein Unendliches, die Menschheit, wieder geschenkt: die Möglichkeit, aus sich selbst zu machen, was er will, und mit diesem Geschenk des Vermögens zur Menschheit ist die Schönheit unsere zweite Schöpferin.

Diese Gemütsstimmung schliesst das Ganze der Menschheit ein, sie macht uns zu Herren all unserer thätigen und leidenden Kräfte und muss daher indirekt auch zu jeder einzelnen Aeusserung geschickt machen. Diese hohe Gleichmütigkeit und Freiheit des Geistes, diese rein ästhetische Wirkung kommt in der Wirklichkeit nicht vor, aber stets soll der Künstler streben, ihre Beschränkungen zu überwinden und nur durch die Form zu wirken, denn diese allein wirkt auf das Ganze der Menschheit.

Durch die ästhetische Stimmung soll also schon auf dem Felde der Sinnlichkeit die Selbstthätigkeit der Vernunft in dem sinnlichen Menschen begonnen werden. Er soll, um sich für das moralische Handeln nach Gesetzen vorzubereiten, auch schon seine physische Bestimmung nach Gesetzen der Schönheit ausführen.

War vorher nur aus dem Begriff der sittlichen Totalität der Begriff der Schönheit abgeleitet, so ist hier die Stimmung des Gemüts geschildert, welche sie erregt und welche eben ein Gefühl des Unendlichen ist. In diesem Gefühle verliert sich die Beschränkung, und da es auf der Thätigkeit von Sinnlichkeit und Vernunft beruht, so begreifen wir auch psychologisch die subjektive Möglichkeit, von diesem Zustande zu der gesetzmässigen Wirksamkeit der Vernunft in Erkenntnis und That überzugehen.

Wir haben also drei Stufen der menschlichen Entwicklung zu unterscheiden. In dem physischen Zustande erleidet der Mensch blos die Macht der Natur, er entledigt sich dieser Macht in dem ästhetischen Zustand, und er beherrscht sie in dem moralischen.

So ist der Erziehungsgedanke von allen Seiten begründet. Schiller sucht jetzt den Entwicklungsgang der Menschheit zu verfolgen. Er schildert den Zustand des Wilden. Die erste Erscheinung der Vernunft vermehrt oft nur die Abhängigkeit von der Sinnlichkeit, denn das Forschen und Fragen erwacht, aber der reine Ideenkreis ist noch nicht aufgethan. Der Mensch macht den Vorteil, nach dem allein die Sinnlichkeit fragt, zum Bestimmer seiner Handlungen und den Zufall zum Beherrscher der Welt; er giebt dem moralischen Gesetz einen Anfang in dem Gesetzgeber, in Gott, und kommt so zu einer Gottesverehrung mit Furcht; er fasst das Ewige als ein Accidens des Vergänglichen.

Die Betrachtung entrückt die Natur unserer Begier und zerstört ihre Macht als Macht für uns: die Form entsteht. Da nun die Schönheit reines Objekt und zugleich unser Zustand ist, — eine Bestimmung, in der sich die objektive und die subjektive Deduktion verbinden — so ist in der ästhetischen Einheit Vereinigung der Materie mit der Form. Hierdurch allein wird die Vereinbarkeit der endlichen mit der unendlichen Natur des Menschen, die Möglichkeit der erhabensten Menschheit erwiesen. Durch die Schönheit schreiten wir zur freien Betrachtung.

Die Freude des Wilden am Schein, an Putz und Spiel verkündet seinen Eintritt in die Menschheit. Dem Spieltrieb, der am Schein Gefallen findet, folgt bald der nachahmende Bildungstrieb. Da dieser Schein sich von dem Menschen als vorstellendem Subjekte herschreibt, so hat er unbegrenzte Macht über ihn zu verfügen, aber nur in der Welt des schönen Scheins. Der Dichter soll seinem Ideal nicht Existenz beilegen und keine bestimmte Existenz damit bezwecken. Wo dieser aufrichtige und selbstständige Schein regiert, darf man auf Geist und Geschmack und jede verwandte Trefflichkeit schliessen.

Indem der Mensch auf Form und Gestalt merkt, wird der Genuss verfeinert. Aber auch der innere Mensch bekommt Form. Der Anteil des Herzens veredelt die Liebe. Auch der Mächtige muss sich dem Gericht des Geschmacks unterwerfen. Er muss Freiheit lassen, weil er der Freiheit gefallen will. So wie die Schönheit den Streit der Naturen in seinem einfachsten und reinsten Exempel, in dem ewigen

Gegensatz der Geschlechter löst, so sucht sie ihn auch in dem entwickelten Ganzen der Gesellschaft zu lösen und alles Sanfte und Heftige in der moralischen Welt zu versöhnen. Mitten im Reich der Kräfte und im Reich der Gesetze entsteht das Reich des Spiels oder des Scheins, der ästhetische Staat, dessen Grundgesetz ist: Freiheit zu geben durch Freiheit. Der ästhetische Staat verwirklicht die Gesellschaft, denn die Schönheit allein erteilt dem Menschen einen geselligen Charakter. Er vollzieht den Willen des Ganzen durch die Natur der Individuen, keine Alleinherrschaft wird geduldet. In ihm ist das Ideal der Gleichheit erfüllt. Wo aber finden wir ihn? Dem Bedürfnis nach existiert er in jeder feingestimmten Seele, der That nach möchte er wie die reine Kirche und die reine Republik nur in einigen auserlesenen Zirkeln zu entdecken sein.

So sind wir zwar noch nicht zu dem moralischen Staate, dem Ziele unserer Entwicklung gelangt, aber doch zu dem ästhetischen, welcher ebenso ein Symbol jenes Zieles ist, wie die Schönheit überhaupt sich als Symbol des moralischen Ideals ergeben hatte.

Wir suchen nunmehr in die innere Geschichte der Grundbegriffe dieser Schrift einzudringen. Wir finden die beiden Begriffe von der Natur wieder; aber indem Schiller die Sphäre desjenigen Begriffes, welcher den Gegensatz zur Freiheit bildet, bestimmt und ihm innerhalb, aber auch nur innerhalb dieser Sphäre Berechtigung zuerkennt, verliert sich wenigstens der Widerspruch, dass die Natur bald als etwas Heiliges, bald als etwas Tadelnswertes erscheint. Der zweite Begriff aber, wie wir gesehen, kehrt als der moralische Naturstand, als das Ideal der Totalität wieder. Er trat zuerst in der Abhandlung „über Anmut und Würde“ in seiner vollen Bedeutung hervor, stammte aber aus den ästhetischen Untersuchungen der Briefe an Körner, und es wurde von uns die Anmut als die freie Erscheinung der sinnlich-sittlichen Natur erkannt. Im Zusammenhang der Untersuchungen über das Schöne bildete sich dieses sittliche Ideal; wir erkennen hier die ununterbrochene Gedankenkette Schillers. Es wird uns unmittelbar verständlich, wie derselbe Begriff zur Deutung der idealen Sittlichkeit und des Ideal-Schönen dienen könne. Ja! wir meinen den Keim dieser Ansicht vom Ideal-Schönen ganz bestimmt bezeichnen zu können. Die Vereinigung von Anmut und Würde wurde dort als der Ausdruck der vollendeten Menschheit bezeichnet, aber offenbar kann dies nur eine höchste Anmut sein, und Schiller findet diese in einzelnen antiken Skulpturen ebenso wie jetzt das Ideal-Schöne in

dem Antlitz der Juno Ludovisi. Auch unterschied er bereits in jener Schrift eine belebende und eine beruhigende Grazie und arbeitete so der Lehre von der energischen und der schmelzenden Schönheit vor.

Schiller führte nun die einzelnen Elemente jenes Naturbegriffs auf Triebe zurück, um sie so aus der menschlichen Natur abzuleiten und umgekehrt eine Anwendung auf die menschliche Natur zu ermöglichen. Er fasste unter dem Formtrieb die Arbeit der Erkenntnis und das sittliche Handeln zusammen. Hierzu ward er jedenfalls vorbereitet durch seine Untersuchung „vom Erhabenen", in der er das theoretisch und das praktisch Erhabene neben einander behandelt und gefunden hatte, dass beide zu unserer Vernunftkraft in gleichem Verhältnis stehen. In dem Formtriebe ist der Mensch Gattung. Hiermit bekommt der alte Gedanke, der in der Rezension über Matthisons Gedichte wiederkehrte, aus der gereiften Erkenntnis Schillers seinen Inhalt; er verbindet sich mit den systematischen Gedanken unserer Schrift, und ebenso wird hier der Empfindungszustand bestimmt, in den uns das Schöne versetzt; auch hierin führt Schiller einen Gedanken jener Rezension aus, die von dem Dichter verlangt, dass er uns in einen rein menschlichen Empfindungszustand versetzen solle.

Dieser beruht auf dem freien Spiel von Sinnlichkeit und Vernunft. Da diese Stimmung somit im Subjekte der sittlichen Vollendung entspricht, so ist hier die Einheit der objektiven und subjektiven Untersuchung erreicht, was einen grossen Fortschritt gegen die frühere Forschung Schillers bedeutet.

So haben denn alle diese einzelnen Elemente Schillerschen Denkens in der Ausgestaltung der Freiheitsidee, von der seine ganze ästhetische Untersuchung ausgieng, ihre Stelle erhalten. Sie ist hier ganz ethisch als das sittliche Erziehungsziel gefasst. Daher werden hier wie früher neben einander Kunst und Lebenskunst behandelt, daher ergiebt sich die Richtung gegen die Zeit und im Hinblick auf das Ziel des moralischen Staats die Ausmalung des ästhetischen. Auch in diesen beiden Gedanken ist die Schrift nur eine Fortsetzung früherer Bestrebungen. Schon in den Briefen an Körner hatte Schiller das Reich der Schönheit als das Reich der Freiheit gefeiert.[1]) Soll endlich in dem historischen Gange zu dem moralischen Ziel die Vernunftfreiheit als eine Kraft benutzt werden, so war auch dieser Gedanke bereits durch die Abhandlung „über das Pathetische" vorbereitet.

---

[1]) An Körner 23. Februar 1793 (III. S. 70).

So blicken wir in die Geschichte der Schillerschen Ansichten und erkennen damit zugleich die ungemeine Einfachheit der Grundlagen dieses Werkes. Der einzige Begriff der Totalität, welcher nichts anderes ist als die Freiheitsidee erscheinend an der menschlichen Natur, trägt das Ganze, ergiebt sich als das Eine sittliche Ziel und verhüllt in dem Einen Symbol. Indem dieser Doppelbegriff sich in seine beiden Erscheinungen spaltet, in seiner Entwicklung aus der Trennung zur vollendeten Einheit seiner Elemente verfolgt wird, wobei er seinen Inhalt als Wechselwirkung des Absoluten und des Endlichen entfaltet, ergiebt sich von selbst der Erziehungsgedanke und in den Stadien dieser Erziehung von der Unvollkommenheit zur Vollkommenheit finden alle erworbenen Grundgedanken Schillers ihre Stelle. [1])

Wir erkennen also in diesen Briefen den spekulativen Höhepunkt der Philosophie Schillers. Sie ermöglichen uns den vollen Einblick in seine Art zu denken, und so tritt hier ernstlich die Mahnung an uns heran, endlich bis in die prinzipiellen Unterschiede das Verhältnis zu Kant zu erforschen. Ein kurzer Ueberblick über den Zusammenhang des Kantischen Systems gerade an den Stellen, welche Schillers Gedankenarbeit anregten, wird hierzu erforderlich sein.

Kant fragt nach den Bedingungen der Möglichkeit der Erfahrung. Die Möglichkeit der Erfahrung ist das, was allen unseren Erkenntnissen a priori objektive Realität giebt. [2]) Unsere Erkenntnisquellen sind Sinnlichkeit oder sinnliche Anschauung und Verstand. Die formalen Bedingungen der Anschauung sind Raum und Zeit, die formalen Bedingungen des Denkens die Verstandesbegriffe, die Kategorieen. Nur in Anwendung auf das Mannichfaltige der Anschauung konstituieren die Kategorieen die Erfahrung. Begriffe ohne Anschauung sind leer. Ohne Sinnlichkeit würde uns kein Gegenstand gegeben und ohne Verstand keiner gedacht werden. Die Kategorieen haben ohne die Bedingung der sinnlichen Anschauung, dazu sie die Synthesis enthalten, gar keine Beziehung auf irgend ein bestimmtes Objekt und folglich an sich selbst keine Gültigkeit

[1]) An Körner 29. Dez. 1794 (III. S. 231) „Alles hängt aufs beste zusammen und durch das Ganze herrscht eine Simplicität, ... Alles dreht sich um den Begriff der Wechselwirkung zwischen dem Absoluten und dem Endlichen".

und 5. Januar 1795 (III. S. 234) . . . . „eine solche Einheit, als diejenige ist, die dieses System zusammenhält, habe ich in meinem Kopfe noch nie hervorgebracht, und ich muss gestehen, dass ich meine Gründe für unüberwindlich halte".

[2]) Kritik der reinen Vernunft, Ausg. von Kehrbach, 2. Aufl. S. 154.

objektiver Begriffe.[1]) Die Grundsätze des reinen Verstandes sind also nur von empirischem Gebrauch; über das Feld möglicher Erfahrung hinaus aber giebt es keine synthetischen Grundsätze a priori.[2])

Alle Verstandeserkenntnis aber ist bedingt. Lehrt sie uns doch nur empirische Vorstellungen, nur Erscheinungen, die jederzeit in der Anschauung ihre Bedingung finden müssen, welche sie dem Raum und der Zeit nach bestimmt. Endlos herrscht das Gesetz der Causalität, welches eine Bedingung möglicher Erfahrung ist. So weit wir auch unsere Vorstellungen zurück verfolgen mögen, nirgends erheben wir uns aus der Reihe der Bedingungen zu einem Unbedingten. Aber die Vernunft strebt, zu dem bedingten Erkenntnisse des Verstandes das Unbedingte zu finden; sie stellt wenigstens die Aufgabe, und dieser Aufgabe suchen zu genügen die reinen Vernunftbegriffe oder Ideen. Freilich kann ihnen kein kongruierender Gegenstand in den Sinnen gegeben werden,[3]) sie sind also keine konstitutiven Grundsätze der Erfahrung. Sie sind zunächst Regeln, in dem Regressus zu den Bedingungen keine empirische Grenze für absolute Grenze zu halten, in der Erweiterung der Erfahrung niemals bei einem Schlechthinunbedingten stehen zu bleiben.[4]) Sie sind also regulative Prinzipien der Vernunft, oder, wenn wir die subjektiven Grundsätze, die nur von dem Interesse der Vernunft in Ansehung einer gewissen möglichen Vollkommenheit der Erkenntnis des Objekts hergenommen sind, Maximen nennen,[5]) regulative Maximen und zielen auf eine systematische Einheit der Erkenntnis, d. h. den Zusammenhang derselben aus einem Prinzip, auf welches Ziel hinaus sie den Verstand richten.[6])

Also fragen wir rückwärts weiter, immer weiter! Hat die Welt einen Anfang in der Zeit und Grenzen im Raum oder nicht? Kommen wir bei der Teilung der Substanzen dieser Welt auf ein Einfaches oder nicht? Das sind die mathematischen Ideen, und in jeder dieser Fragen müssen beide Teile abgewiesen werden. Denn in diese mathematische Verknüpfung der Reihe der Erscheinungen kommt keine andere als sinnliche Bedingung hinein, d. h. eine solche, die selbst ein Teil der Reihe ist. Es handelt sich also um eine Syn-

---

[1]) Ebenda S. 229.
[2]) Ebenda S. 230.
[3]) Ebenda S. 283.
[4]) Ebenda S. 413.
[5]) Ebenda S. 518.
[6]) Ebenda S. 504.

thesis des Gleichartigen, und hierbei ist kein unbedingter Abschluss zu finden.

Und weiter! Wenn wir auf die endlose Verkettung der menschlichen Handlungen schauen, giebt es hier nur eine Causalität nach Gesetzen der Natur oder auch eine Causalität durch Freiheit? Giebt es als Teil oder Ursache der Welt ein schlechthin notwendiges Wesen oder nicht? Das sind die dynamischen Ideen. Hier ist eine ungleichartige Bedingung möglich, die nicht ein Teil der Reihe der Erscheinungen wäre, sondern als bloss intelligibel ausser der Reihe liegt. wodurch dann der Vernunft ein Genüge gethan und das Unbedingte den Erscheinungen vorgesetzt wird, ohne die Reihe der letzteren als jederzeit bedingt dadurch zu verwirren und den Verstandesgrundsätzen zuwider abzubrechen.[1])

So erschiene ja hier das Unbedingte! Zwar unmittelbar es zu erkennen vermögen wir nie. wir die anschauend-denkenden Wesen, aber doch die Möglichkeit zu begreifen. Können wir näher bestimmen, wie denn in der bedingten Reihe der Erscheinungen das unbedingte intelligible Wesen sich offenbart, so erhalten wir doch hier eine Grenze der Erfahrung, eine Verknüpfung des Bekannten mit dem völlig Unbekannten,[2]) und wenn wir das Unbedingte, auf welches mit Notwendigkeit zuletzt die Sinnenwelt. diese Kette der nach allgemeinen Gesetzen verknüpften Erscheinungen sich bezieht, das Ding an sich nennen, so ergiebt sich das Ding an sich als Grenzbegriff; die Ideen dienen zur Grenzbestimmung der menschlichen Vernunft, die ihr gebieten, einerseits nicht unbegrenzt die Erfahrungserkenntnis auszudehnen, so dass gar nichts als bloss Welt von uns zu erkennen übrig bliebe, und andererseits dennoch nicht über die Grenze der Erfahrung hinauszugehen und von Dingen ausserhalb derselben als Dingen an sich selbst urteilen zu wollen.[3])

So können wir uns an einem Subjekt der Sinnenwelt einen empirischen Charakter denken, wodurch seine Handlungen als Erscheinungen durchaus mit andern Erscheinungen nach beständigen Naturgesetzen im Zusammenhange ständen, und zugleich einen intelligibeln, dadurch es zwar die Ursache jener Handlungen als Erscheinungen ist, der aber selbst unter keinen Bedingungen der Sinnlichkeit steht und selbst nicht Erscheinung ist.[4]) In ihm wäre also reine Vernunft praktisch

---

[1]) Ebenda S. 427.
[2]) Prolegomena usw. Kirchmannsche Biblioth. 22. Bd. 2. Aufl. S. 117.
[3]) Ebenda S. 120.
[4]) Kritik der reinen Vernunft S. 432, 433.

und ein Gesetz einer möglichen, gar nicht empirisch erkennbaren Naturordnung. Der Begriff dieser übersinnlichen Natur müsste zugleich der Grund der Wirklichkeit derselben durch den Willen des Subjekts sein.[1]) Nun heisst aber der Begriff von einem Objekt, sofern er zugleich den Grund der Wirklichkeit dieses Objekts enthält, Zweck.[2]) In den zweckbestimmten Handlungen also müsste der Hinweis auf diese übersinnliche Natur sich finden. Sie dürften also nicht durch empirische Vorstellungen, nicht durch ein Objekt bestimmt werden, sondern die Maximen müssten als praktische allgemeine Gesetze bloss der Form nach den Bestimmungsgrund des Willens enthalten. Denn ein Wille, dem die blosse gesetzgebende Form der Maximen zum Gesetze dienen kann, ist unabhängig vom Gesetze der Causalität, ein freier Wille, weil die Form des Gesetzes nur von der Vernunft vorgestellt werden kann, folglich kein Gegenstand der Sinne und von allen Bestimmungsgründen der Begebenheiten der Natur nach dem Gesetze der Causalität unterschieden ist. So weisen Freiheit und unbedingtes praktisches Gesetz wechselsweise aufeinander zurück. Reine Vernunft ist für sich allein praktisch und giebt dem Menschen ein allgemeines Gesetz, welches wir das Sittengesetz nennen. Das moralische Gesetz drückt also nur die Autonomie der reinen praktischen Vernunft, d. i. der Freiheit aus, und diese ist die formale Bedingung aller Maximen, unter der sie allein mit dem obersten praktischen Gesetze zusammenstimmen können.[3]) Die übersinnliche Natur ist eine Natur unter der Autonomie der reinen praktischen Vernunft. Das Gesetz dieser Autonomie ist also das moralische Gesetz, welches also das Grundgesetz einer übersinnlichen Natur und einer reinen Verstandeswelt ist, deren Gegenbild in der Sinnenwelt, aber doch zugleich ohne Abbruch der Gesetze derselben existieren soll.[4]) So ist die Person als zur Sinnenwelt gehörig ihrer eigenen Persönlichkeit unterworfen, sofern sie zur intelligibeln Welt gehört. Dem Menschen muss die Menschheit in seiner Person heilig sein, in ihr ist er Zweck an sich selbst: er darf niemals als Mittel, sondern nur zugleich als Zweck gebraucht werden.[5]) Nun ist Endzweck derjenige Zweck, der keines andern als Bedingung

---

[1]) Kritik der praktischen Vernunft, Ausg. von Kehrbach, S. 55.
[2]) Kritik der Urteilskraft, Ausg. von Kehrbach, S. 18.
[3]) Kritik der praktischen Vernunft S. 40.
[4]) Ebenda S. 53.
[5]) Ebenda S. 106. S. Hermann Cohen: Kants Begründung der Ethik. Berlin 1877, S. 199—253. Ich verdanke diesem Buche bei meinen Kantischen Studien die wesentlichste Förderung.

seiner Möglichkeit bedarf.[1]) Der Mensch also ist Endzweck, insofern das Gesetz, nach welchem er sich Zwecke bestimmt, von ihm selbst als unabhängig von Naturbedingungen, als unbedingt und notwendig vorgestellt wird.[2]) Des Menschen Dasein hat den höchsten Zweck in sich selbst.

Hiermit hätten wir denn eine Bestimmung des Uebersinnlichen erhalten, wie es in der Sinnenwelt erscheint. Der freie Wille ist also unabhängig von dem Gesetze der Causalität, denn in nichts anderem besteht die Freiheit des Menschen als in der Maxime, in jeder Handlung die Menschheit in sich als Selbstzweck heilig zu halten, also nur in einer Richtung, einer Anordnung der durch das Causalgesetz bestimmten Gedanken und Willensakte. Der freie Wille ist also auch unabhängig von der Zeit, denn er ist ja nur eine über dem Leben schwebende Maxime. Bei dem immer weiteren Regressus zu den Bedingungen erkennen wir also schliesslich im Sittengesetz die Begrenzung der Erfahrungswissenschaft, und es bekommen hierbei die Begriffe Vernunft und Maxime, ohne ihre Bedeutung zu verändern, im Fortgange der Untersuchung einen neuen Gehalt oder eigentlich überhaupt erst Inhalt, denn vorher bezeichneten sie ja nur eine Richtung der Forschung.

Auf systematische Einheit der Erfahrung zielt, wie wir gesehen, die Vernunft. Hierzu genügen die Verstandesgesetze nicht, auf denen zwar die Möglichkeit der Erfahrung beruht, die aber noch eine unendliche, unvergleichbare Mannigfaltigkeit der durch sie konstituierten Erkenntnisse zulassen. Darum verfährt die Vernunft nach dem logischen Prinzip der Zweckmässigkeit der Natur für unser Erkenntnisvermögen — ein Gesetz, welches die reflektierende Urteilskraft, die ja zum Besondern das Allgemeine sucht, nicht der Natur, sondern heautonomisch ihrer eigenen Reflexion über sie vorschreibt, und es ist die Zweckmässigkeit der Natur ein besonderer Begriff a priori, weil nur unter seiner Voraussetzung Einheit der Erfahrung möglich ist.[3]) Diese Uebereinstimmung der Natur in der Mannigfaltigkeit ihrer besonderen Gesetze zu unserem Bedürfnisse der Einheit nach Prinzipien ist als zufällig zu betrachten.[4]) Aber sie entspricht unserer Absicht. Jede Erreichung einer Absicht ist mit Lust verbunden; die

---

[1]) Kritik der teleologischen Urteilskraft, § 84, S. 327.
[2]) Ebenda S. 328.
[3]) Kritik der Urteilskraft S. 18.
[4]) Ebenda S. 22.

Bedingung von dieser Lust ist eine Vorstellung a priori und darum für jedermann gültig bestimmt.[1])

All unsere Erkenntnis kommt dadurch zustande, dass wir Anschauungen auf Begriffe beziehen. Wenn nun mit der blossen Auffassung der Form eines Gegenstandes der Anschauung ohne Beziehung auf einen Begriff zu einem bestimmten Erkenntnis Lust verbunden ist, so kann diese nur daher stammen, dass die Einbildungskraft als Vermögen der Anschauungen a priori zum Verstande als Vermögen der Begriffe unabsichtlich in Einstimmung versetzt wird, und der Gegenstand daher als zweckmässig für die reflektierende Urteilskraft erscheint. Es ist eine zufällige Zusammenstimmung des Gegenstandes zu der Gesetzmässigkeit im empirischen Gebrauche der Urteilskraft in dem Subjekte. Die Form eines solchen Gegenstandes ist zweckmässig für die allgemeinen, obwohl nur subjektiven Bedingungen der Uebereinstimmung der Urteilskraft zur Erkenntnis der Objekte überhaupt und die Lust an ihm ist also allgemein-gültig. Ein solcher Gegenstand heisst schön.[2])

Der Begriff der Zweckmässigkeit der Natur ist nun der vermittelnde Begriff von der Gesetzmässigkeit nach Naturbegriffen zu dem Endzweck, der oder dessen Erscheinung nach dem Freiheitsbegriff in der Sinnenwelt existieren soll. Denn durch ihn wird die Möglichkeit des Endzwecks, der allein in der Natur und mit Einstimmung ihrer Gesetze wirklich werden kann, eingesehen.[3])

Erkennt also die Vernunft in dem Sittengesetz, in den sittlichen Handlungen, in denen die Menschheit als Selbstzweck heilig gehalten wird, die Grenze zwischen der sinnlichen und übersinnlichen Welt, in der Zweckmässigkeit der Natur den Uebergang zu dem Endzweck, mithin auch eine Grenze des Bedingten und des Unbedingten, so erhebt auch das Gefühl der Schönheit, in dem wir diese Zweckmässigkeit geniessen, uns an die Grenze des übersinnlichen Daseins; ja wir fühlen in ihm die Einheit des Uebersinnlichen, was der Natur zu Grunde liegt, mit dem, was der Freiheitsbegriff praktisch enthält, und da es beruht auf den Bedingungen der Einheit der Erfahrung und der Erfüllung unserer sittlichen Aufgabe zugleich, dürfen wir es wohl als das Gefühl der Vollendung des vernünftigen Menschenwesens bezeichnen.

---

[1]) Ebenda S. 26.
[2]) Ebenda S. 29 und 30.
[3]) Kritik der Urteilskraft S. 36 und 37.

Aber so wenig wie die praktische Vernunft, die ja nur im Handeln das übersinnliche Reich erschloss, so wenig giebt auch die Urteilskraft eine Erkenntnis des Uebersinnlichen. Nur fühlend können wir es geniessen.

So ergiebt sich denn auch die Aesthetik als eine Ausgestaltung der Gedanken, welche in der Dialektik der reinen Vernunft entwickelt werden. Unmittelbar fühlen wir uns an diese erinnert, wenn Kant das Erhabene in mathematisch- und dynamisch-Erhaben teilt. Die mathematischen Ideen, wie wir wissen, gingen auf die Synthesis des Gleichartigen; sie suchten die Reihe der Bedingungen abzuschliessen mit einem Gliede, welches selbst in die Reihe gehörte; die dynamischen aber führten auf die Möglichkeit einer ungleichartigen Bedingung, die als intelligibel ausserhalb der Reihe läge. Aber das Unbedingte, welches jene nicht fanden, diese im Handeln des Menschen entdeckten, lässt uns das Erhabene fühlen. Wenn an einem Gegenstande der Natur es unserer Einbildungskraft nicht gelingt, ihn in einer Anschauung zusammenzufassen, so zeigt sich die Unangemessenheit der Einbildungskraft in der Grössenschätzung der Dinge der Sinnenwelt für die mathemathische Idee der absoluten Totalität, welche als Anspruch in unserer Vernunft liegt; und diese Unangemessenheit weckt das Gefühl eines übersinnlichen Vermögens in uns.[1]) Ebenso erweckt die Natur die dynamische Idee unserer Unabhängigkeit von ihrer Gewalt, wenn wir vor ihrer furchtbaren Unwiderstehlichkeit unsere physische Ohnmacht erkennen, aber zugleich unsere sittliche Persönlichkeit, die Menschheit in uns höher fühlen und achten als die Güter, welche die Naturgewalt uns nehmen könnte.[2]). In beiden Fällen fühlen wir die Erhabenheit unserer Bestimmung über die Natur, denn es ist für uns auch ein Gesetz der Vernunft, erst bei dem absolut Grossen stille zu stehn. Wir genossen das Gefühl der Schönheit, wenn die Bedingungen erfüllt waren, welche die Einheit der Erfahrung und die Erfüllung unserer sittlichen Bestimmung möglich machen, d. h. bei der subjektiven Zweckmässigkeit der Gemütskräfte in der Einhelligkeit von Einbildungskraft und Verstand. So entsteht bei dem Widerstreit von Einbildungskraft und Vernunft das Gefühl des Erhabenen,[3]), wenn wir durch die Unendlichkeit der Natur, die durch keine Bestimmungen der Anschauung mehr bedingt ist, und durch ihre physische Uebermacht an unsere übersinn-

[1]) Ebenda S. 103.
[2]) Ebenda S. 117.
[3]) Ebenda S. 113.

liche Bestimmung gemahnt werden. Also auch hier fühlen wir die Einheit des übersinnlichen Substrats, was der Natur zu grunde liegt, mit dem, was der Freiheitsbegriff praktisch enthält.

So führt dieses gewaltige System von den Bedingungen der Möglichkeit der Erfahrung zum Unbedingten, erklärt aus jenen Bedingungen den Geltungswert des Sittlichen und des ästhetischen Gefühls, indem es beide als Grenzen des Reichs der Erfahrung nachweist, und gewinnt hiemit den Boden unerschütterlicher Gewissheit für das Verständnis des gesammten menschlichen Daseins.[1])

Nicht von der „Kritik der reinen Vernunft“ ging Schiller bei seinen Kantischen Studien aus. Die „Kritik der Urteilskraft“ und die „Kritik der praktischen Vernunft“ dienten ihm als Führer bei seiner philosophischen Gedankenarbeit. So finden wir denn bereits in seiner ersten kantianisierenden Abhandlung „Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“ eine unrichtige Auffassung des a priori, wenn er meint, es liessen sich vielleicht aus dem Prinzip der Zweckmässigkeit alle möglichen Klassen der Tragödie a priori in einer vollständigen Tafel erschöpfen.[2]) Er fasst also die aprio-

---

[1]) Der Gedanke, dass das ästhetische Gefühl ein Gefühl von der Einheit des Uebersinnlichen sei, in welchem das theoretische mit dem praktischen Vermögen auf unbekannte Art zur Einheit verbunden wird, liegt zwar allen Erörterungen Kants zu grunde, tritt aber nicht an allen Stellen in seiner beide Seiten umfassenden Einheit hervor. Daher erklärt sich durch das ganze Buch eine gewisse Doppelteilung, und die Stellung all dieser Erörterungen im System, in dem sie nämlich der abschliessende Teil der Dialektik sind, wird etwas verdunkelt. Vor allem die psychologischen Beobachtungen treten so nicht immer in das rechte Licht. Ich finde den entsprechenden Mangel in der „Kritik der praktischen Vernunft“, wo auch das sofortige Einsetzen mit der ethischen Untersuchung die Stellung im System verdunkelt und ebenfalls das psychologische Element (die Lehre von der Pflicht) sich in das erkenntnis-theoretische eindrängt. Aehnlich ist, wie Cohen nachgewiesen hat, in der „Kritik der reinen Vernunft“ die erkenntnistheoretische Untersuchung von den Bedingungen der Möglichkeit der Erfahrung nicht scharf geschieden von der metaphysisch-psychologischen über die Organisation des menschlichen Geistes, über die Vermögen der Seele, und diese Unklarheit hat — ich folge auch hierin Cohen — die völlige Entdeckung der überall zu grunde liegenden, in der Geschichte der Psychologie bahnbrechenden Umwandlung der Seelenvermögen in Seelenprozesse gehindert, auf die doch besonders die Paralogismen unmittelbar führen. Mich dünkt, man erkennt an dieser durchgehenden Eigentümlichkeit, dass die transscendentale Methode Kants noch nicht zur völligen Klarheit sich durchgerungen hat, und wir erhalten hierin einen wertvollen Beitrag zur Geschichte des Kantischen Geistes, wie er von Erforschung des Menschenwesens zur Erforschung der Menschenthätigkeit fortschritt.

[2]) Goedeke X, S. 9.

ristische Betrachtung als eine vor der empirischen Erforschung vorhergehende, ja diese ersetzende Schematisierung aus einem vorweg angenommenen Prinzip, während das a priori nur den Geltungswert der Bedingungen möglicher Erfahrung bezeichnet. So haben wir auch bei dem Aufsatz „über tragische Kunst" gesehen, wie mangelhaft er in der Kantischen Theorie der ästhetischen Lust begründet war, die eben nur im Zusammenhange des ganzen Systems zu verstehen ist.

Der Leitstern der Schillerschen Forschung in der Aesthetik war, das objektive Prinzip des Geschmacks zu finden und hiemit die Behauptung Kants zu widerlegen, dass ein solches unmöglich sei. In seiner Definition „Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung" glaubte Schiller es entdeckt zu haben.[1] Aber warum mag Kant wohl so bestimmt die Möglichkeit eines objektiven Prinzips leugnen? Was ist der Sinn dieser Ablehnung? Wir wissen es, denn wir kennen die Stelle, welche die Aesthetik im ganzen System einnimmt. Die ästhetische Lust ist ein Gefühl des Uebersinnlichen. Nur fühlen können wir es, erkennen nie, und eben als Gefühl des Uebersinnlichen läst sich die ästhetische Lust deduzieren aus den Bedingungen möglicher Erfahrung. Ja! prüfen wir die Schillersche Definition! An dem schönen Gegenstande erscheint uns innere Notwendigkeit der Form, als Selbstzweck in sich abgeschlossen steht er vor uns da. So sehen wir durch ihn in der Natur und in Uebereinstimmung mit ihren Gesetzen den Endzweck verwirklicht, den ebenso in der Natur unser sittliches Handeln darstellen soll. Wir sehen die Uebereinstimmung der Natur zu unserer Bestimmung. Völlig dargestellt in der Natur, wie sie die Einbildungskraft in der Anschauung auffasst, ist die Idee und zwar die Idee der Freiheit, welche den Verstand beschäftigt;[2] so wird bei der blossen Auffassung der Form die Einbildungskraft zum Verstand unabsichtlich in Einstimmung versetzt, und der Gegenstand hat subjektive Zweckmässigkeit für die reflektierende Urteilskraft. Hiermit sind

[1] Um dasselbe Problem bemühte sich W. v. Humboldt. Siehe „Ansichten über Aesthetik und Literatur von Wilhelm von Humboldt. Seine Briefe an Chr. Gottfried Körner", herausgegeben von Jonas. Berlin 1880. S. bes. 28. März 1794, S. 23 ff.

[2] Zu den Ideen strebt eigentlich die Vernunft nach Kantischer Terminologie, aber nur nach den Ideen als unbedingten Vernunftbegriffen. In der Darstellung dagegen wird einem Verstandesbegriff die korrespondierende Anschauung gegeben. Doch unterschied Kant selbst später von dieser schematischen eine symbolische Darstellung, da einem Vernunftbegriff eine sinnliche Anschauung bloss analogisch untergelegt wird. Hier dürfte also, so viel ich sehe, eine Umbildung der Kantischen Terminologie, wie sie Schiller vornimmt, berechtigt sein. Kritik der Urteilskraft S. 228 und 230.

wir zu Kant zurückgeführt. Und ganz gewiss! Niemals würden wir unter die Bedingung eines Grundsatzes den Begriff eines Gegenstandes subsumieren und alsdann durch einen Schluss herausbringen können, dass er schön sei. Sondern wenn unser Gefühl ausgesagt hat, dass ein Gegenstand schön sei, dann können wir uns bemühen, auch begrifflich über die Gründe unseres Urteils Klarheit zu gewinnen. Der Geltungswert jenes Gefühls also musste zuerst bestimmt werden, dann durfte die begriffliche Interpretation eintreten. Wir haben früher gesehn, wie viel Kant, z. Teil indirekt, auch für diese geleistet hatte.

Aus den ästhetischen Erwägungen ergab sich, wie wir wissen, der Widerspruch, den Schiller in der Abhandlung „über Anmut und Würde" gegen Kants Ethik erhob. Nicht mit Niederschlagung der Sinnlichkeit, der Neigungen sollte die Pflicht geübt werden, sondern sie sollte in der vollendeten Tugend zur Natur werden,[1]) Sinnlichkeit und Vernunft sollten zusammen stimmen. Aber die Vernunftfreiheit, haben wir gesehen, bestand nur in der Maxime, nach dem Sittengesetz zu handeln, die Menschheit in sich als Selbstzweck zu ehren. Hierin aber eröffnete sich die übersinnliche Natur, und es musste also der Gegensatz der beiden Naturen scharf hervorgehoben werden. Demnach ist die Lehre von der Pflicht nur von abgeleiteter Bedeutung, und Schillers Widerspruch berührt die Grundlegung der Ethik überhaupt nicht. Er hat ihn auch nicht als einen geraden Gegensatz gegen Kant festgehalten. In demselben Jahr, in welchem der Aufsatz „über Anmut und Würde" erschien, bekannte er, dass er im Hauptpunkt der Sittenlehre vollkommen kantisch denke, und an Kant selbst schrieb er: „Blos die Lebhaftigkeit meines Verlangens, die Resultate der von Ihnen gegründeten Sittenlehre einem Teile des Publikums annehmlich zu machen, der bis jetzt noch davor zu fliehen scheint, und der eifrige Wunsch, einen nicht unwürdigen Teil der Menschheit mit der Strenge Ihres Systems auszusöhnen, konnte mir auf einen Augenblick das Ansehen Ihres Gegners geben, wozu ich in der That sehr wenig Geschicklichkeit und noch weniger Neigung habe."[2]) Er betont hier also ein ganz anderes Interesse: nicht die Begründung

[1]) Gerade diesen Ausdruck hatte Kant mit Entrüstung zurückgewiesen. Kritik der praktischen Vernunft S. 99.

[2]) S. Kants „Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft" Ausgabe von Kehrbach S. 21. Schillers Briefe über ästhetische Erziehung an den Herzog von Augustenburg, herausgegeben von Michelsen S. 146. Schiller an Kant 13. Juni 1794, Kirchmannsche Bibliothek, 57. Band S. 526 und 527.

der Ethik, sondern die Anwendung im menschlichen Leben ist es, die ihn bekümmert. Der nicht unwürdige Teil der Menschheit ist in seinen Augen der beste.[1]) Er fragt nach dem sittlichen Leben in der Welt, fragt, wie das sittliche Ideal in dem gesamten Dasein der Menschheit verwirklicht werden könne, und wie sich die vollendete Darstellung des sittlichen Ideals im Leben ausnehmen möchte. Natürlich wie das vollendete Kunstwerk als vollkommene Uebereinstimmung der Natur mit dem sittlichen Endzweck; so erkennen wir hier den innigen Zusammenhang mit der ästhetischen Untersuchung.

Wir müssen also in diesen beiden Kernpunkten einen prinzipiellen Fortschritt leugnen. Es besteht in beiden kein Gegensatz zwischen Kant und Schiller, sondern der eine begründet, der andere interpretiert. In beiden Fällen ist es die Anwendung, die Erklärung der äusseren Welt aus spekulativ gegründeten Prinzipien, was Schiller interessiert.

Dass Schiller selbst in dem ersten Punkt immer, in dem zweiten wenigstens zeitweilig einen Unterschied zwischen seinem und dem Kantischen Denken sehen konnte, erklärt sich daraus, dass seine Studien nicht auf Kenntnis der „Kritik der reinen Vernunft“ fussten, dass er den Zusammenhang des Systems nicht überblickte. Fühlbarer ist dieser Mangel in den Untersuchungen „vom Erhabenen“. Schon dass Schiller statt der Teilung in mathematisch und dynamisch Erhaben diejenige in theoretisch und praktisch Erhaben einführt, beweist, dass er die Stellung im System nicht kennt, doch zeigt sich dies viel schlimmer in der Verkennung des ästhetischen Charakters der Untersuchung. Die Grundlage in Kants Theorie der ästhetischen Lust fehlt, und so drängt sich der ethische Gesichtspunkt vor. Aber auch in den ethischen Gedanken sahen wir eine Abirrung von dem Meister, indem Schiller die Freiheit zu einer willkürlich wählenden Kraft macht. Uebrigens war es auch in diesen Untersuchungen Schiller nicht um eine erkenntnistheoretische Begründung von dem Geltungswert des erhabenen Gefühls zu thun, sondern um eine Deutung der erhabenen Erscheinungen auf grund der Kantischen Gedanken. So erörtert er die Tragödie, er erklärt, was man gross, was gemein und niedrig nenne u. s. w. Hier also durchkreuzen sich die Richtungen. Schiller will ein philosophisches Verständnis der erhabenen Gegenstände gewinnen. Hierbei ist natürlich möglichste Einfachheit der Termini wünschenswert: so setzt er für mathematisch und dynamisch die verständlicheren Begriffe theoretisch und praktisch; dann drängt sich noch der

[1]) Briefe an den Herzog, herausgegeben von Michelsen S. 161 u. 162.

ethische Gesichtspunkt und auch dieser mit einer Veränderung hinein, die er als psychologischer Terminus zur Erklärung der Welt aus dem Interesse leichterer Anwendbarkeit erhalten haben dürfte. Also die Richtung des Schillerschen Denkens auf die Deutung der Gegenstände verändert die Kantischen Begriffe; sie kann dies thun, weil Schiller ihren eigentlichen Wert und ihre Bedeutung im System nicht ganz durchschaut, und der unrichtige Ansatz der Untersuchung rächt sich durch die unvermeidliche Beengung und Irrung, die wir früher hervorheben mussten.

Wir haben die innere Geschichte der Begriffe verfolgt, welche das grossartige Gebäude der Briefe über die ästhetische Erziehung tragen. Wir sahen bei der Ableitung den sinnlichen Trieb dem Element der Natur, den Formtrieb dem der Vernunft in dem einheitlichen Begriffe der Totalität entsprechen. Indem Schiller unter dem Formtrieb das Streben nach Erkenntnis und das sittliche Handeln zusammenfasst, entfernt er sich bereits in den psychologischen Grundbegriffen weit von Kant, der die konstitutiven Grundsätze des Verstandes so sorgfältig sonderte von den regulativen Prinzipien der Vernunft.[1]) Weil Erkenntnis und Sittlichkeit beide mit dem Bewusstsein der Notwendigkeit und Allgemeingültigkeit auftreten, stellt Schiller sie zusammen; Kant aber will mit diesen Ausdrücken das a priori nur einstweilen beschreiben, den Gehalt desselben bestimmt er im Verfolg der Untersuchung, und diese Untersuchung erweist eben die verschiedene Gültigkeit des a priori der Erfahrungsgrundsätze und desjenigen der sittlichen Gesetze. Aus dem Zusammenwirken dieser beiden Triebe leitet Schiller die Macht des Willens im Menschen ab und kommt somit auch hier auf psychologischem Wege zu der höheren Schätzung des sittlichen Lebens, welche er vielleicht in Kants Lehre vom Primat der praktischen Vernunft theoretisch begründet zu sehen meinte. Endlich will Schiller die Schönheit als einen notwendigen Vernunftbegriff aus der Möglichkeit der sinnlich-vernünftigen Natur ableiten, und diese Möglichkeit gründet er eben auf jene Triebe. Offenbar bewegt sich auch diese Untersuchung in der psychologischen Richtung. Kant deduziert das Gefühl der Schönheit als das Gefühl der Einheit des übersinnlichen Substrats der Natur mit dem des Freiheitsbegriffs aus den Bedingungen der Möglichkeit der Erfahrung heraus; er deduziert die Rechtmässigkeit, den Geltungs-

[1]) Doch konnten einzelne Aeusserungen von Kant selbst zu diesem Vorgehen veranlassen. S. Kritik der praktischen Vernunft S. 35 u. 54.

wert des Gefühls in Hinsicht auf ein Kriterium. Schiller hat das sittliche Ideal der Totalität vor Augen, er lässt den Elementen des Ideals Triebe der menschlichen Natur entsprechen, entwickelt aus der Thatsache der Priorität des sinnlichen Triebes im Menschen die Stadien der Erziehung zum Ideal. Wie das Ziel, so sind die Stadien notwendig, und eins von diesen ist die Schönheit. Die sittliche Forderung also entscheidet über die Geltung an allen Punkten. Von einem zugestandenen Satz geht Schiller aus und erklärt von da, was er erklären will. Die Darstellung des sittlichen Ideals in der Natur des Menschen — das ist der Gesichtspunkt, aus dem alles betrachtet ist, offenbar ein psychologischer Gesichtspunkt und folglich offenbar eine psychologische Untersuchung. Wir fragen nicht mehr nach den Bedingungen der Möglichkeit des Erkennens, sondern nach den Bedingungen der Möglichkeit der Vollendung menschlicher Natur. Wir können im Kantischen Sinn weder das Schillersche Verfahren eine Deduktion nennen, noch das Resultat als einen notwendigen Vernunftbegriff annehmen. Bei Kant entspringen die psychologischen Begriffe aus der erkenntnistheoretischen Untersuchung in Beziehung zu dem Erkenntnisgebiete, dessen Geltungswert jetzt eben festgestellt werden soll, und nur um die Verschiedenartigkeit dieses Wertes einzuprägen, wählt er verschiedene Termini. Schiller nimmt sie sogleich als fertige psychologische Begriffe auf; sie dienen zur Begründung ethischer Ueberzeugung, auf ethischem Grunde zu ästhetischer Deutung und zur Beurteilung der Zeiterscheinungen in Hinsicht auf das ethische Ideal, also ganz und gar der Anwendung. Nicht das Gebiet entscheidet über sie wie bei Kant, sondern sie oder der ethische Gedanke, den sie deuten, entscheidet über das Gebiet, auf das sie eben angewandt werden. Diese Richtung des Schillerschen Denkens eignet sich die Kantischen Begriffe an. Schiller benutzt den Kantischen Begriff der Vernunft, die nach dem Unbedingten strebt, aber in seiner psychologischen Erörterung lässt er sie Vollendung des menschlichen Wesens fordern. Er betont den Kerngedanken der Ethik, wenn er es als Ziel hinstellt, den Menschen als Selbstzweck zu ehren,[1]) aber er fasst, der psychologischen Richtung seiner Untersuchung entsprechend, die Vernunftfreiheit als eine Kraft. Während er die Kantische Methode charakterisiert in den klassischen und erschöpfenden Worten: der Transscendentalphilosoph „giebt sich keineswegs dafür aus, die Möglichkeit der Dinge zu erklären, sondern begnügt sich, die Kenntnisse festzusetzen, aus welchen die Mög-

[1]) 5. Brief, Goedeke X, S. 285.

lichkeit der Erfahrung begriffen wird",[1]) weicht er eben in dieser Untersuchung von der transscendentalen Methode Kants ab und fasst sie, wiederum seiner Richtung entsprechend, psychologisch auf. Also durchgehends ist das Verfahren Schillers ein anderes. Er will zur Deutung der Welt einen Standpunkt gewinnen, und da er alles, was er in den Kreis seiner Betrachtungen zieht, erklärt aus oder in Analogie mit der Natur des menschlichen Wesens, indem er es aus deren Elementen entstehen lässt, dürfen wir sein Verfahren zusammenfassend bezeichnen als eine psychologische Methode. Diese erreicht in den Briefen über ästhetische Erziehung ihren Höhepunkt und fasst hier alle bisherigen Forschungen zusammen. So durchschauen wir endlich das Verhältnis von Schiller zu Kant. Die sämtlichen Abweichungen Schillers von Kant erklären sich aus der vollkommenen Verschiedenheit der Interessen, welche in einem vollkommenen Unterschied der Methoden ihren Ausdruck findet.

Handelt es sich also um verschiedene Interessen und verschiedene Methoden, so können bei einem Widerspruch beide in ihren Sphären Recht haben. So war es, wie wir wissen, an jenen wichtigen Punkten der Ethik und der Aesthetik, wo Schiller sachlich im Recht war und nur darin irrte, dass er über Kant hinausgegangen zu sein meinte. In der Lehre vom Erhabenen dagegen war er fehlgegangen, weil er seine eigene Betrachtungsweise nicht durchgeführt hatte und statt dessen auf Kantische Gedanken in irrtümlicher Auffassung zurückgriff. Und so finden wir es überall. Wo die psychologische Methode nicht in ihrer Reinheit auftritt, wo sie sich vermengt mit dem allgemein in abstrakten Begriffen fortschreitenden, mit Begriffen einfach rechnenden Verfahren, da können wir nicht vermeiden, Fehler zuzugeben. So im 13. Brief, wo Schiller die Grenzen des Stofftriebes und des Formtriebes erörtert. Empfindung an sich ist natürlich keine Erkenntnis und nur nach Empfindungen handeln keine Tugend. Ferner kann selbstverständlich die Gedankenarbeit zur Bildung der Erfahrung nur an einem Stoff vorgenommen und nur in der Welt gehandelt werden, und zwar handelt selbstverständlich die Natur des Menschen. Allerdings also stehen Stofftrieb und Formtrieb in Wechselwirkung. Aber die Ausführung, dass sich nun ein Trieb dem andern unterschöbe, z. B. die Person der Welt, lässt sich überhaupt nicht denken. Höchstens bei einem psychologischen Einzelfalle, beim Handeln eines Menschen, an dem jenes sittliche Ideal sich darstellen würde als die Einheit einer grossen Individualität, wo nun aber die Be-

[1]) 19. Brief, Goedeke X, S. 340.

griffe in abstracto nicht mehr anwendbar sind, da passt jener Ausdruck und bezeichnet die Einseitigkeit in bestimmten Lebensmomenten. Ein solcher kann einmal eines Prinzips wegen von der einfach natürlichen Handlungsweise abweichen, kann, Anfwallungen unterthan, die Forderung der Moral verletzen. Aber wie weit sind diese komplizierten Begriffe schon von jenen einfachen entfernt! Doch dürften derartige Erwägungen jene abstrakte Ausführung geleitet haben, und so würden solche Stellen beweisen, dass die Briefe psychologisch gedacht, aber in den Banden der Abstraktion festgekettet sind. Derselbe Mangel muss sich auffallender erweisen bei der Anwendung der prinzipiellen Untersuchung auf den Entwickelungsgang der Menschheit, die Erziehung des Menschen. Einen Menschen ganz unter dem Zwange der Empfindung giebt es nicht; überhaupt ist hier kein Uebergang von dem physischen Zustand durch den ästhetischen zum moralischen, so dass diese drei Stadien strenge geschieden wären, sondern sie werden neben einander auftreten, und ebenso ist es bei dem zivilisierten Menschen.

Es ist in der That aufs tiefste zu beklagen, dass Schiller, dessen genialer philosophischer Geist seine eigenen Ansichten so schnell und konsequent ausarbeitete, die Stellung der Aesthetik in dem erkenntnistheoretischen System nicht erkannt hat. Er hätte sonst die Begründung von der angewandten Kunsttheorie unterschieden, er hätte zum Ausgangspunkt genommen das subjektive Prinzip von der Zweckmässigkeit der Natur, welches bei der Beschaffenheit unserer Erkenntnisvermögen die Urteilskraft ihrer eigenen Reflexion über die Natur vorschreiben muss, er hätte in dieser Zweckmässigkeit den Uebergang von der Naturgesetzlichkeit zu dem Endzweck nach dem Freiheitsbegriff erkannt und in dem schönen Gegenstand die Uebereinstimmung der Natur zu diesem Bedürfnis unserer Urteilskraft gesehen. So hätte sich seine Definition: „Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung“ ergeben als der Ausdruck des subjektiven Prinzips der reflektierenden Urteilskraft. Sie hätte hierin ihre erkenntnistheoretische Bewährung und ihre Beschränkung eben auf den Wert eines subjektiven Prinzips gefunden. Er musste dann sein Verhältnis zu Kant richtig erkennen. Was fruchtbar und gegründet war an seinen Gedanken, blieb völlig bestehen; unmittelbar auf dem gesicherten Grunde baute sich die Kunsttheorie auf; die Irrtümer mussten bei dieser richtigeren Erkenntnis verschwinden. Was endlich das wichtigste ist, die empirische Forschung war bei dieser Einsicht befreit, die ja das Kantische System nicht

ersetzen, sondern vielmehr an allen Punkten beleben wollte. So wäre aber auch die vollendete Einheit der Schillerschen Gedankenentwicklung erreicht gewesen: sogleich an die Beschreibung des ästhetischen Gefühls (Brief 18—20) hätte dessen Deutung und an diese die Kunsttheorie sich geschlossen, ohne dass den Gedanken über ästhetische Erziehung Abbruch geschehen wäre. Vollkommene Erkenntnis Kants hätte also Schillers Gedanken vollkommen entwickelt und geschlossen: es ist meine Ueberzeugung, dass eine solche Verbindung der Kantischen mit der Schillerschen Methode den gesicherten Grund einer echten Aesthetik ergeben würde, in der das spekulative und das empirische Element, jedes in seiner Sphäre, ihre wohl abgegrenzte Beachtung fänden.

Als aus einem Kampf von Stoff und Form hervorgegangen, in dem diese letztere sich mit innerer Notwendigkeit in ihrer Freiheit durchsetzt, hatte Schiller die Schönheit gedeutet, und demgemäss erklärte er auch die Uebereinstimmung von Sinnlichkeit und Vernunft in der schönen Seele als das Resultat einer Entwicklung. So sehen wir von Anfang an, wie die Begriffe, welche einheitlich verbunden sind zur Erklärung von Schönheit und Sittlichkeit, im Schillerschen Denken auseinander treten, in einer Zeitreihe sich verknüpfen und so psychologisch das Werden des Begriffsinhaltes verfolgen. Auch diese Eigenheit ist voll entfaltet in den Briefen über ästhetische Erziehung. Wir haben gesehen, wie von dem Begriffe der idealen sittlichen Totalität die beiden Einzelelemente sich aussondern, einzelne Erscheinungen deuten und in freier Beweglichkeit sich wieder vereinen. In den Begriffen selbst scheint Streben und Bildungskraft lebendig zu wirken. Indem sie in einer Reihenfolge zu dem sittlichen Ideal, welches sie ursprünglich zusammensetzen, wieder hinaufstreben, ergiebt sich aus ihnen bereits ein Werden, aus ihnen bereits der Erziehungsgedanke.[1]) Er ist daher zunächst beinahe nur wie eine Art Einkleidung anzusehen, welche die Erklärung des höchsten Zustandes menschlicher Freiheit — denn nur um diesen handelt es sich — verknüpft mit der Erklärung der höchsten Schönheit. Aber nun dienen die Einzelelemente, die sich im Begriff jenes Ideals verbanden, auch zur Beurteilung der Zeit, jetzt soll diese zu jenem Ideal erzogen werden, und nun wird aus der Einkleidung der wirkliche Grundgedanke des Werks. In langer Kette sind nun die Erklärungen gefunden vom tierischen Wilden bis zu Gott, in dem jenes Ideal verwirklicht

[1]) Auch hierzu findet sich eine Andeutung bei Kant „Kritik der Urteilskraft" S. 162 § 41 und S. 326 § 83.

ist. Tiefer erkennen wir jetzt den Grund jenes Schwankens zwischen abstrakter und psychologischer Erörterung. Die rein prinzipielle Untersuchung hat sich bei der psychologischen Richtung, in der der Geist ihres Schöpfers sich bewegt, historisch gegliedert, die Begriffe haben aus sich den Erziehungsgedanken produziert, aber nun wird dieser Gedanke auf die bestimmte Zeit angewandt; es sieht aus, als sollte diese Zeit auf dem ästhetischen Wege zum Ideal erzogen werden, während das letztere doch nur Regulatividee der Betrachtung sein kann und unter ihrer Beleuchtung die allmähliche Entwicklung verfolgt werden muss. Auf das moderne Klassenleben, wie Schiller es im Anfang ausgemalt, passt der Gedanke der stufenweisen Erziehung nicht, und auch die Nebeneinanderordnung von Kunst und Lebenskunst, welche hier zunächst Kunst des Umgangs ist, hindert die Klarheit; denn letztere ist oft vorhanden in Klassen, welche doch von der Annäherung an das Ideal noch weit entfernt sind. Hier durchkreuzt sich also der historische Gesichtspunkt, welcher unmittelbar aus den Prinzipien entsprang, mit dem psychologisch-historischen Interesse, welches bei der Betrachtung der bestimmten Zeit in den gleichen Grundgedanken hervortrat, und welches nun sein eigenes Leben verlangt und durchführen will. In beiden Gliedern ist die psychologische Richtung, aber in dem ersten noch abstrakt gebunden. Auch hier musste die empirische Erforschung des einzelnen Falles, die vollkommene Durchführung des psychologischen Beobachtens eintreten. Früher fanden wir, dass mit Notwendigkeit Fehler entstanden, wenn Schiller, gehindert durch heterogene Gedankenbildung, von seiner Methode abwich; hier sehen wir innerhalb der Methode selbst, indem sie bereits die Grundlage formt, die Gefahr entspringen. Nun stellt sich wirklich dieses Werk uns als der Abschluss der Schillerschen Betrachtungsweise dar. Die psychologische Richtung, welche von Anfang an die Begriffe belebte, hat sich hier in allen Konsequenzen entfaltet, hat sich Termini, Grundtriebe konstruiert, welche allein den Zweck möglichst einfacher Anwendbarkeit erfüllen sollen, hat sich im psychologischen Erziehungsgedanken abgeschlossen und in ihm die ethischen Gesichtspunkte für die Welt vom Wilden bis zu Gott gefunden. Sie konnte sich in dieser Weise ausbilden, weil Schiller den Kantischen Begriff mancher Termini nicht beibehielt und sie sogleich psychologisch fasste. Er hat in psychologischer Richtung das System gedeutet und angewandt. Er ist gross, ja sogar Kant überlegen, wo er innerhalb seiner Methode bleibt. Doch hätte auch hier ein vollkommenes Verständnis Kants ihn nicht behindert, sondern ganz befreit. Er

hätte Gott nicht als thatsächliches Schlussglied der Kette gefasst, sondern als eine subjektive Idee der menschlichen Vernunft, zu der die Richtungslinien unserer Forschung zusammenstimmen, indem wir ringend nach einheitlicher Erkenntnis der Natur sie betrachten müssen, als ob ein Gott sie zweckmässig für unser Erkenntnisvermögen und hierin zugleich so geschaffen hätte, dass der Endzweck unserer Bestimmung in ihr verwirklicht werden kann; er hätte, wie wir gesehn, auf demselben Wege das Gefühl der Schönheit begründet, dann auch sein Ideal als Regulatividee im unmittelbaren Anschluss an das vorige benutzt und in dieser Gliederung die psychologische Einzelbetrachtung völlig befreit, in der sich nun die Schönheit mehr in ihrer Bedeutung für einzelne Lebensmomente denn als Zwischenglied der Entwicklung ergeben hätte und auf dem Boden des kritischen Systems alle die reichen und grossen Gedanken Schillers voll entfaltet wären.

Die Anwendung der prinzipiellen Gedanken erweiterte Schillers Blick über die Entwicklungsgeschichte des Menschen bis zu dem Zustand unzivilisierter Wildheit. Fast scheint es eine Weile, als verlöre er sein eigentliches Interesse und seinen Ausgangspunkt aus dem Auge; erst in den beiden letzten Briefen kehrt er zu Gedanken zurück, welche zur Anwendung auf seine Zeit bestimmt waren. Wir erhalten eine Fortsetzung von ihnen in einigen Abhandlungen, welche als Supplemente der Briefe, als Teile des nicht ausgeführten Abschnitts zu betrachten sind. Sie erwägen die Bedeutung des Geschmacks im Streben nach Wahrheit und in dem sittlichen Leben.[1])

Bringt das Gefühl der Schönheit den Menschen in den vollen Besitz seiner sinnlichen und geistigen Kräfte, so wird man daraus ermessen, welche Rechte man in der Forschung und im sittlichen Handeln dem Geschmack einräumen dürfe, der Schönheit fordert und nach diesem Bedürfnisse urteilt. Nur eine günstige Stimmung soll er bereiten für das reine Denken und das rein moralische Handeln; in verschiedener Weise kann er hier wichtig sein. Unter seinem Einfluss kann die Darstellung sich dem Höchsten nähern: den ganzen Menschen zu beschäftigen, indem höchste innere Notwendigkeit bei scheinbar grösster äusserer Freiheit herrscht.[2]) Wer so

---

[1]) „Von den notwendigen Grenzen des Schönen besonders im Vortrag philosophischer Wahrheiten“ Horen 1795, Stück 9. „Ueber die Gefahr ästhetischer Sitten“ Horen 1795, Stück 11. „Ueber den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten“ Horen 1796, Stück 3. Goedeke X, S. 387—424.

[2]) Damit zu vergleichen Schillers Brief an Fichte 3. und 4. August 1795. S. Schillers und Fichtes Briefwechsel, herausgegeben von J. H. Fichte, Berlin 1847 besonders S. 49—53. Hieraus ersieht man, dass Schiller in der schönen Schreibart seinen eigenen Stil charakterisiert.

schreibt, besitzt die Gegenstände und wird, was er von sittlichen Gedanken darstellt, auch im Leben bethätigen. In der schönen Schreibart allein kann dem weiblichen Geschlecht die Materie der Wahrheit überliefert werden. Bei der Willensentscheidung kann das ästhetische Gefühl den Widerstand der Triebe schwächen. Aber niemals soll es in das eigentliche Geschäft der Gedankenarbeit oder des sittlichen Entschlusses sich einmischen. Der Geschmack giebt also dem Gemüt eine für die Tugend zweckmässige Stimmung und ist vor allem der Legalität der Handlungen im höchsten Masse förderlich, d. h. er bewirkt, dass die Handlungen wenigstens dem Inhalt, wenn auch nicht der Form, der Entstehungsart nach mit der Forderung der Moral übereinstimmen. Da nun die physische Weltordnung, worin Kräfte, und die moralische, worin Gesetze regieren, so mit einander verwebt sind, dass Handlungen, die ihrer Form nach moralisch zweckmässig sind, zugleich durch ihren Inhalt eine physische Zweckmässigkeit in sich schliessen, ferner da, sowie das ganze Naturgebäude nur darum vorhanden zu sein scheint, um den höchsten aller Zwecke, das Gute möglich zu machen, so sich das Gute wieder als ein Mittel gebrauchen lässt, um das Naturgebäude zu erhalten, so ist die Ordnung der Natur von der Sittlichkeit unserer Gesinnungen abhängig, und es ist zweckmässig, wenigstens der physischen Weltordnung durch den Inhalt unserer Handlungen genug zu thun. Religion und Geschmack sichern beide die Legalität da, wo die Moralität noch nicht zu hoffen ist.

Hier betrachtet also Schiller den Nutzen ästhetischer Kultur für die gegenwärtige Gesellschaft, und bringt sich hierbei in einen Widerspruch zu seiner historischen Ansicht von der Mittelstellung der Schönheit; denn er empfiehlt geradezu erst das reine Denken und oftmals die unmittelbare Vernunftentscheidung zu üben, damit nicht das Vertrauen auf das Gefühl die Quellen der Gedanken und der Sittlichkeit verderbe. Von einem Uebergang ist gar die Rede nicht mehr, sondern nur von der Bedeutung der Schönheit, und so löst sich hier aus den Banden des abstrakten Erziehungsgedankens die Untersuchung der einzelnen Fälle, eben das, was wir früher vermisst hatten. Wenn Schiller meint, das Naturgebäude scheine nur vorhanden zu sein, um den Zweck des Guten zu ermöglichen, so verwandelt er hier wie in früheren Fällen den regulativen Gedanken Kants in einen konstitutiven. Was denn eigentlich jener Zweck der Natur sei, der durch unsere sittlichen Handlungen befördert wird, sagt Schiller nicht hier, wohl aber in den Originalbriefen an den Herzog.

Er ist die Vereinigung der Menschen zu einem Ganzen in einer vollkommenen Gesellschaft, und auch dieses ist ein Kantischer Gedanke.[1])

Wir durchschauen hier den Gang der Untersuchung. Die ästhetische Erziehung wird angewandt auf den einzelnen Menschen, um seine gesamte Natur den sittlichen Pflichten seines Daseins in Handeln und Erkennen dienstbar zu machen. Indem sie nun eine harmonische Einheit in dem Individuum stiftet, bringt sie auch eine harmonische Einheit in die Gesellschaft. Sie erteilt dem Menschen einen geselligen Charakter und bildet so in dem ästhetischen Reiche des Scheins die vollkommene bürgerliche Gesellschaft vor, in der allein die Kultur, die grösste Entwicklung der menschlichen Naturanlagen, wirklich werden kann.

Aber noch immer sind wir über einen ganzen Teil des Werks im Unklaren. Was versteht Schiller unter der energischen Schönheit? welche Bedeutung hat diese in der ästhetischen Erziehung? Wir können mit der grössten Bestimmtheit sagen: Energische Schönheit nennt Schiller das Erhabene.[2])

---

[1]) Briefe über ästhetische Erziehung an den Herzog von Augustenburg. Herausgegeben von Michelsen, S. 173, VII. Brief. Kritik der Urteilskraft § 83, S. 325 und Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht 1784, 5. Satz ff. Kirchmannsche Bibliothek, 37. Band, 1. Abteilung, S. 9 ff.

[2]) In der Abhandlung „über das Erhabene“ heisst es: „im Idealschönen muss sich auch das Erhabene verlieren“. Da nun (16. Brief) in der Einheit des Idealschönen beide entgegengesetzte Arten der Schönheit, die schmelzende und die energische, aufgehen, durch diese die Sphäre des Idealschönen erfüllt ist, die schmelzende Schönheit aber nicht das Erhabene ist, so ergiebt sich die energische Schönheit als das Erhabene. Ferner: Schiller schreibt an Süvern: „die Schönheit ist für ein glückliches Geschlecht, aber ein unglückliches muss man erhaben zu rühren suchen.“ Er spricht von seinem Wallenstein, den er als eine erhabene Tragödie bezeichnet. Sie war bestimmt für die Gebildeten seiner Zeit, und diese schildert er im 5. und 6. Briefe der ästhetischen Erziehung als erschlaffte und abgespannte Menschen, als diejenigen, welchen die energische Schönheit not thut (16. Brief). Also energische Schönheit gleich erhaben. Längst hatte ich mir diese Ansicht aus dem Zusammenhang der Schillerschen Gedanken gebildet, längst sie durch die oben angeführten Beweise mir zur Gewissheit erhoben, als ich zum Ueberfluss noch zwei äussere Zeugnisse fand, die jeden Zweifel ausschliessen. Schiller schreibt an den Herzog von Augustenburg (Briefwechsel, herausgegeben von Max Müller, Berlin 1875, S. 43) „Briefen . . . ., und welche die Fortsetzung meiner Betrachtungen über das Schöne und Erhabene enthalten“. Und endlich Briefe, herausgegeben von Michelsen, Berlin 1876, III. Brief, S. 91, „Vermittelst des Schönen arbeitet sie (die schöne Kultur) der Verwilderung vermittelst des Erhabenen der Erschlaffung entgegen“. Die äusserst interessante Entwicklung der Ansichten Schillers von diesen Originalbriefen bis zu der Schrift über ästhetische Erziehung und den Einfluss

Die Abhandlung „über das Erhabene“ ist also gleichfalls ohne Frage ein Stück des nicht ausgeführten Teils der Briefe.[1]) Wir folgen ihrem Gedankengange.

Der Mensch ist das Wesen, welches will. Jede Gewalt, die er erleidet, hebt also sein Wesen auf, und da es doch nun überlegene Mächte giebt, vor allen den Tod, so kann er seinen Charakter nur bewahren, wenn er, einstimmig mit der Natur, die Gewalt in seine That verwandelt. Hierzu leitet ihn die moralische Anlage und in seiner menschlichen Natur eine ästhetische Tendenz, welche durch Gegenstände geweckt wird, die entweder unserer Fassungskraft oder unserer Lebenskraft widerstreiten. Beide Fälle erinnern uns an unser Vernunftvermögen, dass wir denken können, was wir nicht fassen, und dass Wille und Grundsätze unabhängig sind von der Naturmacht. Der physische und der moralische Mensch werden aufs schärfste geschieden. Wir geniessen im Gefühl des Erhabenen die Freiheit reiner Geister; im Gefühl des Schönen die Freiheit innerhalb der Natur des Menschen, da hier ja Vernunft und Sinnlichkeit übereinstimmen. So geleitet uns der Genius des Schönen durch das Irdische, der Genius des Erhabenen aber über die Tiefe, wo die Sinne der Vernunft widersprechen und wir handeln müssen, als ob wir reine Geister wären. Bei dem schönen Charakter sind wir nie sicher, ob die Quelle seiner Tugend rein ist, weil die Sinnenwelt ihn erklärt. Fällt aber alles erdenkliche Unglück ihn an und er bleibt ebenso edel, dann können wir dies nur aus seinem absoluten moralischen Vermögen erklären, er erweist sich als erhabener Charakter, und ein solcher enthält alle Realitäten des schönen, ohne seine Schranken zu teilen. Die Schönheit hält uns in der Sinnenwelt fest, sie soll als unsere Wärterin im kindischen Alter uns zuerst aus dem rohen Naturzustand zur Verfeinerung führen. Aber von allen Fähigkeiten des Gemüts erhält der Geschmack, der zuerst blüht, zuletzt seine Zeitigung, und in der Zwischenzeit wird ein Reichtum von Begriffen im Kopf, ein Schatz von Grundsätzen in der Brust angepflanzt, um die Empfindungsfähigkeit für das Grosse und Erhabene aus der Vernunft zu entwickeln. Die Natur-

---

Fichtes auf dieselbe, hoffe ich bei anderer Gelegenheit eingehend darzustellen. Auch Tomaschek (Schiller in seinem Verhältnisse zur Wissenschaft, Wien 1862, S. 294) bezieht die energische Schönheit auf das Erhabene und zitiert zum Beleg eine andere Stelle aus dem Brief an Süvern, aber er zieht daraus gar keine Konsequenzen, sondern lässt diese Bezeichnung im weiteren auf sich beruhen (S. 300).

[1]) Sammlung kleiner prosaischer Schriften, III. Teil, Leipzig 1801. Goedeke X, S. 214—231.

grösse und Naturgewalt bezieht nun der Mensch auf die übersinnliche Seite seines Wesens, und so vollendet das Erhabene die ästhetische Erziehung, weil es unsere Bestimmung ist, uns bei allen sinnlichen Schranken nach dem Gesetzbuch reiner Geister zu richten. Nur wenn das Schöne und das Erhabene sich verbinden, sind wir vollendete Bürger der Natur.

Die Natur enthält wohl viele erhabene Objekte, aber die Kunst hat vor ihr den Vorteil, dass sie dieselben als Hauptzweck und als eigenes Ganzes behandeln kann; sie ist frei und lässt das Gemüt des Beobachters frei, weil sie nur den Schein und nicht die Wirklichkeit nachahmt.

Der unmittelbare Zusammenhang der hier gegebenen Gedanken mit der früheren Untersuchung „vom Erhabenen" ist nicht zu verkennen. Aber seit diese geschrieben, hat sich in Schillers Denken die Konzentration zu dem Erziehungsgedanken vollzogen, in dem das psychologische Interesse auf spekulativer Grundlage seinen Ausdruck findet. Die Erscheinung des ganzen Menschen in der Welt, die Erziehung zur Einheit des gesamten menschlichen Wesens — das ist es, was er betrachtet, was er sucht, und in Hinsicht auf diesen Gesichtspunkt modelt er sich die Kantischen Gedanken. In diesem Zusammenhange ist nun das ethische Interesse, welches die rein ästhetische Untersuchung störte, ganz am Platze, und wir finden es angemessen, dass Schiller nicht der Eigentümlichkeit des erhabenen Gefühls, sondern der des erhabenen Charakters nachforscht.

Schon die psychologische Grundlage dieser Schrift fügt sich in die Gedanken der Briefe über ästhetische Erziehung hinein. „Der Mensch ist das Wesen, welches will", und die Vernunft ist nur die ewige Regel seines Willens. Diese Definition sehen wir im 19. Briefe entstehen. Sie ist die letzte Formulierung der Gedankenreihe, welche die Vernunftfreiheit als Kraft zu deuten sich bemühte. Auch dass die Kunst nur den Schein nachahme, verstehen wir nach den Briefen über das Reich des Scheins.[1])

---

[1]) Ueberweg meint, diese Abhandlung sei erst kurz vor ihrem Erscheinen geschrieben. Aber der unmittelbare Zusammenhang der psychologischen Grundlagen und des Erziehungsinteresses macht es doch wahrscheinlich, dass sie ins Jahr 1795 oder 1796 fällt. Der Satz, dass nichts wahrhaft idealistisch heissen kann, als was der vollkommene Realist auch unbewusst ausübt und nur durch eine Inkonsequenz leugnet, mag sie vielleicht der Zeit nach neben oder hinter die Abhandlung „über naive und sentimentalische Dichtung" stellen. S. „die Schicksalsidee in Schillers Dichtung und Reflexion. Von Ueberweg. Protestantische Monatsblätter, herausgegeben von Gelzer, Bd. 23, 1864.

In seinem Buch „Schiller als Historiker und Philosoph", welches nach seinem Tode erst 1884 erschien, aber aus dem Jahr 1859 datiert (Vorwort S. III), scheint er sie ins Jahr 1796 setzen zu wollen. S. 214.

Wir dürfen die Anknüpfung an diese Briefe herzustellen versuchen. Abgespannt ist nach den hierher gehörigen Stellen des sechzehnten sowie des fünften und sechsten Briefes der Mensch, wenn die Empfänglichkeit den Eindrücken der Natur gegenüber abgestumpft, und wenn die Energie des Charakters verloren ist, so dass die Natur unsere Grundsätze, die Gesellschaft unsere Meinungen beherrscht. Es handelt sich also um den Zustand der Erschlaffung. Im ersteren Falle heilt uns das mathematisch, oder mit Schiller zu reden, das theoretisch Erhabene, welches unsere Fassungskraft übersteigt, indem es die Einbildungskraft zur Darstellung der Idee der Allheit erhebt und sie hiermit aufrüttelt aus ihrer Ermüdung. In dem zweiten Falle wirkt auf uns das dynamisch oder praktisch Erhabene, welches die Macht unserer Bestimmung uns fühlen lässt.

So belebt die Anspannung des Gemüts im Erhabenen die Rüstigkeit des Charakters, dass sie im Genuss nicht verloren gehe. Hier offenbart sich nun wieder die psychologische Richtung des Schillerschen Denkens darin, dass er die Wirkung des Schönen und des Erhabenen auf den Menschen in eine successive, in eine Zeitfolge umsetzt; unwillkürlich verfolgt er stets in einer Entwicklungsreihe seine psychologischen Gedanken.

Hiermit ist der Gesichtskreis der ästhetischen Erziehung geschlossen. Gegen die Verwilderung und gegen die Erschlaffung sind in ihr die Mittel gefunden. Den verwilderten Menschen veredelt das Schöne, indem es auch die Sinnlichkeit günstig stimmt für die sittlichen Pflichten, durch harmonische Gestaltung des Individuums ihm zudem einen geselligen Charakter erteilt und so auch Harmonie in die Gesellschaft bringt. Aber das veredelte Gefühl könnte auch im rein moralischen Gebiet eine Stimme verlangen. Da tritt das Erhabene ein und mahnt uns gewaltig an unsere reine Geisterfreiheit.

Nun ist uns der Grundgedanke der ganzen Ausführung klar, welcher sich aussprach in dem Satze: „der Mensch . . . ist nur da ganz Mensch, wo er spielt. Dieser Satz . . . wird eine grosse und tiefe Bedeutung erhalten, wenn wir erst dahin gekommen sein werden, ihn auf den doppelten Ernst der Pflicht und des Schicksals anzuwenden.“[1]) In dem Spieltrieb, wissen wir, verbanden sich der sinnliche und der Formtrieb. Im Ernst der Pflicht ist der Mensch nur ein sittliches Wesen, er gehorcht dem Formtrieb allein. Aber die Schönheit, welche auf den Spieltrieb wirkt, kann die Sinne versöhnen mit der

[1]) Goedeke X, S. 327.

Forderung der Vernunft, die freudige Uebereinstimmung beider erreichen und so den ganzen Menschen wieder herstellen. Doch giebt es Fälle, in denen die Sinne geradezu mit Aufhebung, mit Zerstörung bedroht werden. Das Schicksal tritt an den Menschen heran, d. h. die unabänderlich wirkende Notwendigkeit der Natur, welche wenigstens im Tode unentrinnbar uns überwältigt. Der Ernst des Schicksals wendet sich also an die sinnliche Seite des Menschen. Aber das erhabene Gefühl lässt uns eben bei dem Angriff der Sinnlichkeit unsere reine übersinnliche Bestimmung fühlen, es reisst uns auch hier aus der Einseitigkeit heraus, und da es eben ein Gefühl ist, in dem wir an unsere Geisternatur gemahnt werden, so ist auch hier im Spieltriebe die Einheit des ganzen Menschen hergestellt.

Jetzt erst, nachdem auch das Erhabene seinen Platz erhalten, nachdem auch dies abgeleitet ist aus den psychologischen Grundlagen und eingefügt in den Erziehungsgedanken, dürfen wir in der vollendeten Schrift über ästhetische Erziehung den vollkommenen Abschluss der bisherigen Gedankenbildung Schillers erkennen. Auf den Spieltrieb ist es so gut wie das Schöne bezogen, und nachdem die Grenzen von Natur und Vernunft, von sinnlichem und Formtriebe bestimmt sind, verliert sich hier jede Unklarheit. Nun erkennen wir die ununterbrochene Entwickelung der Schillerschen Gedanken. Als Freiheit in der Erscheinung, als freie Uebereinstimmung von Sinnlichkeit und Vernunft hatte er die schöne Tugend gedeutet. Aber alsobald trat in seinen ästhetischen Interessenkreis das Erhabene ein, und er musste hier doch einen Widerspruch von Sinnlichkeit und Vernunft finden. Beide Gedankenreihen liefen eine Zeit lang nebeneinander, doch fand der Denker bereits in der Verbindung von Anmut und Würde das Bild der vollendeten Menschheit. Aber hierin war offenbar ein ungeklärtes Element. Schiller musste daher erst jene Freiheit in der Erscheinung nach ihren Elementen untersuchen, er führte diese auf Triebe zurück und stellte damit die Verbindung her zwischen der uns umgebenden und der menschlichen Natur. Empfindung und Gefühl entsprechen der äussern Natur. Als das unendliche Gleichgewicht dieser Triebe ergab sich nun das Ideal des Menschen, als Symbol der Vollendung im Ideal die Schönheit und als Gefühl der Uebereinstimmung der beiden Triebe, als Gefühl der Vollendung das Gefühl der Schönheit. Hatte er zuvor fast nur objektiv die Erscheinungen gedeutet, so trat nun die Erforschung der Stimmung aus denselben Grundgedanken hinzu. Aber von Anfang an stellten sich die

Begriffe in Schillers Geiste werdend, sich entwickelnd dar. So wandte er sie an auf den irdischen Zustand des endlichen Menschen. Hier kann das unendliche Gleichgewicht nicht gewahrt werden, die Natur kann uns bewältigen wollen, dann tritt das Erhabene ein — es ist kein Riss mehr. Durch die vertiefte Ableitung ist die Einheit der Schillerschen Gedanken erreicht. Die Sphäre und die Beziehung der Begriffe ist festgestellt, objektive und subjektive Untersuchung fügen sich einheitlich in den ethisch-psychologischen Zusammenhang.

Auf dem gesicherten Grunde wagen wir jetzt einen Schritt über die Dokumente hinaus. Unter der wechselnden Einwirkung des Schönen und des Erhabenen wird das Gefühlsleben des Menschen sich vertiefen und erheben, dass er zart und energisch zugleich alles Nichtige verschmäht, nach Harmonie seines Wesens strebt und auch im Leben die Ideen darstellt, zu denen er sich im ästhetischen Gefühle bekennt. So mag der sittliche Fortschritt weiter und weiter gedeihen; ja wäre es zu erreichen, dass die Totalität aller Kräfte, welche das ästhetische Gefühl dem Menschen schenkt, sich einmal vollauf übertrüge in das handelnde Leben, dann wäre das sittliche Ideal verwirklicht: mit geöffneten Sinnen und thätigem Geist, mit lebendigem Gefühl und reinem Willen würde der Mensch seinen Lebensweg dahinschreiten. Wäre aber in dem Individuum so die Erhebung zum reinen Charakter der Gattung zu sehen, so würde die Verbindung der Individuen von selbst den idealen Staat ergeben, der ja nur den reinen Menschen, die objektive Form der Menschheit repräsentirt. Dieses wäre der Staat, der vor dem Richterstuhle reiner Vernunft bestehen könnte. So sind wir denn zu dem Ausgangspunkte zurückgeführt, wir haben das Ziel erreicht, zu dem unsere Betrachtungen hinstrebten.[1]) Hiermit haben wir den Gedankengang

[1]) Arthur Jung meint, der Vernunftstaat, der am Anfang als Forderung hingestellt wurde, werde am Ende der Briefe als Ideal der Gleichheit, welches der Schwärmer auch so gern dem Wesen nach realisiert haben möchte, bezeichnet. Siehe seine Ausgabe der ästhetischen Briefe, Leipzig 1875, S. 71. Er übersieht, dass am Schluss der Briefe wir erst in der Mitte der Untersuchung sind. Er folgt hierin Kuno Fischer „Schiller als Philosoph" Frankfurt 1858, S. 78 und 79, der den philosophischen Entwicklungsgang Schillers konstruiert, indem er meint, dass allmählich und unter dem Einfluss Goethes das ästhetische Ideal das moralische verdrängt habe.

Zwei methodischen Bedingungen muss, wie ich glaube, der Forscher genügen, wenn er in die Schillersche Philosophie eine begründete Einsicht gewinnen will. Er muss klar sein über die Stellung der Kantischen Ethik und Aesthetik im erkenntnistheoretischen System, und er muss die Entwicklung der Schillerschen Gedanken Schritt für Schritt verfolgen, um, auf diese beiden Momente gestützt, den Unterschied in der Methode bestimmen zu können, woraus dann unmittelbar

der ästhetischen Erziehung vollendet und stehen am Ende der Untersuchung.

---

das Urteil über den Wert der Ansichten fliesst. Wären diese beiden Bedingungen stets erfüllt, so würden manche Streitfragen nicht ins Leben getreten sein.

Die geistvolle und scharfsinnige Schrift von Hemsen: „Schillers Ansichten über Schönheit und Kunst im Zusammenhange gewürdigt“ Göttingen 1854, irrt vollkommen in der Auffassung Kants und geht auf die Entwicklung der Schillerschen Ansichten gar nicht ein. Tomaschek („Schiller und Kant“ Wien 1857) hebt zuerst richtig hervor, dass das vermeintlich objektive ästhetische Prinzip Schillers auch nur eine regulative Maxime sei. Dies ist ein wirklicher Fortschritt. Zimmermann „Schiller als Denker“ schliesst sich im wesentlichen an Hemsen an (Abh. d. Böhm. Ges. d. Wiss. Bd. XI, Prag 1859). Die Dissertation von Palm „Vergleichende Darstellung von Kants und Schillers Bestimmungen über das Wesen des Schönen“ Jena 1878 giebt eine klare und gute Darstellung der Lehren Kants und Schillers, ohne jedoch den Zusammenhang des Kantischen Systems einzusehen. Pankstadt „der Begriff des Schönen bei Schiller“ Programm, Charlottenburg 1883 fördert das Problem nicht sehr, giebt aber eine gute Uebersicht der Schillerschen Gedanken. Er ist besonders von Lotze abhängig. Helene Lange hat über „Schillers philosophische Gedichte“ Berlin 1886, geschrieben. Ich kann den Anschauungen und Gesichtspunkten der Dame nicht beistimmen, aber ihre Schrift dürfte wohl weibliche Leser in die Gedichte einführen können.

Besonders häufig ist die Ethik Schillers in ihrem Verhältnis zu Kant erforscht. Der konstruierenden Schrift Kuno Fischers „Schiller als Philosoph“ Frankfurt a. M. 1858, deren elegante und durchsichtige Klarheit es wirklich bedauern lässt, dass sie den Thatsachen geradezu ins Gesicht schlägt, widersprach alsbald W. Drobisch („über die Stellung Schillers zur kantischen Ethik“ Ber. über d. Verh. d. K. Sächs. Ges. d. Wiss. 5. Folge, Bd. XI, 1859), welcher meinte, Schiller habe nicht etwa dem ästhetischen Ideal den Vorrang vor dem rein moralischen eingeräumt, sondern nur dem Sittlich-Schönen neben dem Sittlich-Erhabenen einen Platz vergönnt. Franz Schnedermann: „Ist die Ethik Schillers eine andere nach als vor dem Kantstudium des Dichters?“ Leipzig 1878, will aus den lyrischen Gedichten des Jahres 1795 die Frage beantworten: „wie dachte in ethischer Hinsicht der — man verstatte den Ausdruck — durch die Walzen des kantischen Mühlenwerks hindurchgegangene Schiller?“ Von Kantstudium und entwicklungsgeschichtlicher Betrachtung ist in diesem Buch keine Spur zu entdecken. Chr. Meurer beweist in seiner Schrift „das Verhältnis der schillerschen zur kantschen Ethik“ Freiburg i. Br. 1880 (2. Aufl. 1886, ich habe nur die erste gelesen) eine reiche Kenntnis der Schillerschen und Kantischen Schriften, besonders auch der populären des Meisters. Leider hat auch er die erkenntnistheoretische Begründung der Ethik Kants nicht eingesehen, er fasst sie nur als Pflichtenlehre auf und kann daher das Verhältnis Schillers zu ihr nicht methodisch überzeugend bestimmen. Er meint: als Schlusspunkt der anthropologischen Vollendung gelte Schiller das Ideal des Sittlich-Schönen. Nur für den Fall, dass der niedere Trieb sich herausnehme, die Handlung zu motivieren, sei im Widerstand, d. h. im Kantischen Ideal die einzige Rettung (S. 42, 43). Geil: „Schillers Ethik und ihr Verhältnis zur Kantischen“, Strassburg Programm 1888, teilt ebenfalls die alte unrichtige Auffassung der Kantischen Ethik, und seine philologische Methode ist diesem Forschungsgebiete durchaus nicht angemessen. Er meint, Schiller

Auf den in den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen gewonnenen Grundlagen fusst durchaus die Abhandlung „über naive und sentimentalische Dichtung“.[1])

verwerfe den Rigorismus Kants. Vor dem physischen Forum der Natur brauche der Mensch nur legal zu handeln. Ob der Mensch in diesem Falle wirklich im Sinne des Schillerschen ästhetisch-moralischen Ideals gehandelt habe, zeige sich im Affekt (wo er sittlich-erhaben handeln muss); die sinnliche Natur des Menschen soll nicht unterdrückt, sondern erzogen werden, dass er aus Neigung seine Pflicht thue. L. Liebrecht „Schillers Verhältnis zu Kants ethischer Weltansicht“ entscheidet der Sache nach dieses Verhältnis richtig, ohne jedoch eine methodisch sichere Bestimmung der Grenzen zu geben. Ueberweg „Schiller als Historiker und Philosoph“, Leipzig 1884, entscheidet (S. 242—249), dass nach Schillers Ansicht, wo Harmonie der Neigungen mit der Pflicht möglich sei, diese gefordert werde, sonst aber das moralische Handeln eintreten solle. Der Verfasser deutet den Grund von Kants Rigorismus und ebenso von seiner Leugnung der Möglichkeit eines objektiven Geschmacksprinzips an, aber der Zusammenhang des Kantischen Systems ist auch ihm verschlossen. K. Tomaschek in seinem bedeutenden, auf imposanter Beherrschung des gesamten Materials fussenden Werk „Schiller in seinem Verhältnis zur Wissenschaft“ Wien 1862 giebt auch hier den richtigen Grundgedanken, dass Schiller am Prinzip Kants festhalte und nur bei der Ausführung der Neigung einen Anteil vergönne. Aber auch Tomaschek kennt den Zusammenhang des Kantischen Systems nicht. In der entwicklungsgeschichtlichen Darstellung hat er von allen weitaus das Beste geleistet, aber eine von ihm gehegte wissenschaftliche Grundansicht stört den freien Fluss der Untersuchung. Er hält es für die Aufgabe der Aesthetik in streng sachlicher Forschung die objektiven Verhältnisse überhaupt zu gewinnen, auf denen das absolute Wohlgefallen am Schönen sich gründet (S. 306). So muss Tomaschek den Zusammenhang der Aesthetik mit der Ethik und den Schillerschen Begriff der Form durchaus verkennen, und ich will ausdrücklich bemerken, dass ich im Text etwas anderes unter Form verstehe als er. Daher kann er nicht zur Einsicht in die Methode Schillers gelangen und muss also auch Halt machen, ehe die Untersuchung vollendet ist. Bis in die Methoden hinein ist das Verhältnis von Schiller zu Kant und daher auch die innere Entwicklung der Schillerschen Philosophie niemals verfolgt werden. Wie leicht wären alle Fragen erledigt, wenn man sie dieser Art aus der Erkenntnis der lebendigen Entwicklung Schillers heraus hätte beantworten wollen, anstatt sie vor einem vermeintlich festen Lehrgebäude aufzuwerfen. Die Erkenntnis des Zusammenhangs der „Kritik der praktischen Vernunft“ mit der „Kritik der reinen Vernunft“ ist mir durch Hermann Cohens bahnbrechendes Buch „Kants Begründung der Ethik“ aufgegangen. Es war hiernach nicht mehr so schwer, die Stellung der Aesthetik im Kantischen System selbst zu entwickeln. Nachdem ich bereits vorher den Unterschied zwischen Kant und Schiller als einen Unterschied der Methoden und die Eigenart der psychologischen Methode Schillers charakterisiert hatte, war es mir nun möglich, nach der Seite Kants das Verhältnis besser darzustellen, als ich es allein gekonnt hätte. Ich bin es mir schuldig, dem hervorragenden Forscher noch einmal meinen Dank auszusprechen. Ein Exkurs in die Schillerlitteratur würde uns mit einer interessanten Reihe wissenschaftlicher Individualitäten bekannt machen und wirklich einen Beitrag zur Kulturgeschichte, zur Geschichte des deutschen Geistes liefern können.

[1]) Horen 1795, 11. und 12. Stück, 1796 1. Stück. Goedeke X, S. 425—523.

Aus der Beschränktheit unseres Lebens, welche untrennbar ist von der Bestimmung, die wir notwendig erhalten müssen, blicken wir zuweilen mit Rührung auf die Natur, wenn sie mit der Kunst im Kontrast steht und sie beschämt, d. h. wenn sie naiv ist. So rührt uns vor allem die grenzenlose Bestimmbarkeit und reine Unschuld des Kindes. Aehnlich wie früher bei dem Erhabenen und dem Niedrigen unterscheidet Schiller das Naive der Ueberraschung, welches hervortritt an einem Menschen, der die Natur verleugnen könnte und es aus Mangel an Besinnung in einem Augenblick nicht thut, und das Naive der Gesinnung, wie wir es demjenigen zuschreiben, der in seinen Urteilen von den Dingen ihre gekünstelten und gesuchten Verhältnisse übersieht und sich blos an die einfache Natur hält.

Wir übertragen dies Wohlgefallen auch auf die Natur selbst, ein moralisches Wohlgefallen, das durch eine Idee vermittelt ist. Die Natur ist uns hier das freiwillige Dasein der Dinge nach eigenen Gesetzen, die ewige Einheit mit sich selbst. Indem wir in unserm Handeln die sittliche Harmonie vermissen, rechnen wir der Natur ihre ewige Gleichförmigkeit zum Verdienst an, als hätte auch sie mit einer Versuchung zum Gegenteil zu kämpfen gehabt. Dann sehen wir wohl das Prärogativ unserer Vernunft für einen Fluch, für ein Uebel an, jene Gegenstände der Natur verschaffen uns den süssesten Genuss unserer Menschheit als Idee, ob sie uns gleich in Rücksicht auf jeden bestimmten Zustand unserer Menschheit notwendig demütigen müssen. Sie sind, was wir waren; sie sind, was wir wieder werden sollen. Denn der Mensch als Natur ist mit sich eins, die Kunst trennt ihn, durch das Ideal soll er wieder zu der Einheit zurückkehren. Nicht in der Einförmigkeit, sondern im vollendeten Gleichgewicht unserer Kräfte sollen wir Ruhe und Einheit suchen. Wir sollen nicht klagen über die Uebel der Kultur, sondern weiterstreben zum Ideal, zu dem ruhigen Naturglück, welches als Preis der Würdigkeit unser fernes Ziel ist. Die Dichter bewahren schon ihrem Begriffe nach die Natur. Ist es nun die Aufgabe der Poesie, der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben, so werden die Dichter entweder selbst noch Natur sein oder, sofern sie selbst den zerstörenden Einfluss willkürlicher und künstlicher Formen erfahren oder doch mit ihm gekämpft haben, werden sie als die Rächer der Natur auftreten und die verlorene suchen. Sie werden naive oder sentimentalische Dichter sein. In dem naiven Dichter wirkt die Natur als eine ungetrennte, sinnliche Einheit, als ein har-

monierendes Ganzes. Seine Empfindungen gehen aus dem Gesetz der Notwendigkeit, seine Gedanken aus der Wirklichkeit hervor, und da das Ganze seiner Natur sich vollkommen in der Wirklichkeit ausdrückt, so wird die möglichst vollständige Nachahmung des Wirklichen seine Thätigkeit ausmachen. Der sentimentalische Dichter wird die Wirklichkeit zum Ideal erheben oder das Ideal darstellen. Er bezieht seinen Gegenstand auf eine Idee, und auf dieser Beziehung beruht seine dichterische Kraft. Er hat es stets mit der Wirklichkeit als Grenze und mit der Idee als dem Unendlichen zu thun. Da nun der moralische Trieb zu der Einfalt, Wahrheit und Notwendigkeit der Natur hinstrebt, so ist der dichterische Geist, der die Natur sei es naiv oder sentimentalisch darstellt, unverlierbar in der Menschheit, denn mit dem moralischen Trieb steht das Dichtungsvermögen in der engsten Verwandtschaft. Naiv ist jedes wahre Genie oder es ist keins. Unbekannt mit den Regeln geht es richtig durch alle Schlingen des falschen Geschmackes seinen Weg. Seine gesunde Natur verfährt nicht nach Prinzipien, sondern nach Einfällen und Gefühlen, aber seine Einfälle sind Eingebungen eines Gottes (alles, was die gesunde Natur thut, ist göttlich), seine Gefühle sind Gesetze für alle Zeiten und für alle Geschlechter der Menschen. Auch in seinem Privatleben und in seinen Sitten zeigt es den kindlichen Charakter, den es in seinen Werken abdrückt.

Wir finden hier den ethischen Naturbegriff wieder, der sich Schiller bei seinen ästhetischen Untersuchungen ergeben hatte. In der Fassung, welche ihm die Briefe über ästhetische Erziehung gegeben, tritt er auf als gesetzliche Notwendigkeit, als Harmonie, und hier wie dort wird die Vollendung des Menschen im Ideal, welche als letztes Ziel vor uns liegt, als die moralische Natur bezeichnet. Wenn Schiller nun ebenfalls hier wie dort die natürliche Einheit vor der Zersplitterung in den Griechen setzt, wenn er wieder den aus den Prinzipien sich ergebenden Entwicklungsgedanken ohne weiteres auf die Geschichte der Menschheit überträgt, so werden wir darin abermals eine gefährliche Operation erblicken. Aber die Verbindung der künstlerischen mit der sittlichen Form, welche wir ebenfalls bereits im neunten Briefe fanden, führt hier zu einer weiteren Ausbildung des Naturbegriffs. Die Natur wird als schaffende aufgefasst.[1]) Wir erinnern uns,

---

[1]) Da nach dem Zusammenhang kein Zweifel darüber bestehen kann, was ich hier unter „schaffend" oder „schöpferisch" verstehe, gebrauche ich ohne Bedenken diesen psychologisch unstatthaften Ausdruck.

dass der Spieltrieb auch schöpferisch war, dieser aber verband die beiden Triebe des Menschen, und in ihm wirkte also die ganze Natur. Die schaffende ungetrennt einheitliche Natur offenbart sich in dem Genie, und da jenes Ideal der Totalität sich vollendete in der Gottheit (11. Brief), so ist die so gefasste Natur göttlich, sie wirkt eben als Natur ohne Anspannung in Prinzipien nach Gefühlen und Einfällen, und ihre Gefühle sind Gesetze, denn sie sind eben die wahrhaft natürlichen Gefühle und gehen hervor aus dem Spieltriebe, in dem die Mannigfaltigkeit der Gefühle mit der Einheit der Gesetze übereinstimmt.

Schiller also fasste in konsequenter Entwicklung seiner Gedanken die Natur, welche als ethisches Ziel vor uns liegt, zugleich als schaffende Natur. Als solche schildert er das naive Genie, und er übertrug auf dieses gemäss der Stelle, aus der sich sein Gedanke ergab, alle die Prädikate, mit denen er den Spieltrieb charakterisiert hatte. Aus dieser neuen Verbindung der sittlichen mit der künstlerischen Natur des Menschen floss unmittelbar die Bestimmung von der Aufgabe der Poesie: der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben.

Die Stimmung, in welche uns das Schöne versetzt, war erklärt als das Gefühl von der Vollendung unserer sittlichen Aufgabe; die hier gegebene Definition schränkt nur denselben Gedanken auf die Poesie ein. Ebenso konnte er die Unverlierbarkeit des dichterischen Geistes in der Menschheit mit demselben Rechte und aus demselben Grunde behaupten, mit dem er die Schönheit als einen notwendigen Vernunftbegriff deduzierte.

In diesen beiden Fällen nimmt sich die Poesie einfach den Platz, den die Schönheit im System erhalten hatte. Diese aber spaltete sich in die schmelzende und die energische Schönheit, welche verschiedenartig auf den Menschen wirkten. Genau so teilt Schiller die Poesie in naive und sentimentalische. Bei der sentimentalischen Poesie ist das Gemüt in Bewegung, angespannt, es schwankt zwischen streitenden Gefühlen; bei der naiven ist es ruhig, aufgelöst, einig mit sich selbst und vollkommen befriedigt.[1]) Bei diesen einzelnen Arten berücksichtigt Schiller nun so gut wie bei der Poesie überhaupt die Thätigkeit des Künstlers. Der ethische Naturbegriff bildete sich fort zur schaffenden Natur; so wird die Art der Thätigkeit bei den beiden Dichtungsweisen den beiden Stadien entsprechen, welche Schiller bei der Erziehung

[1]) Goedeke X, S. 491, 492.

zu jener ethischen Natur unterschieden: entweder die Natur wirkt als Einheit oder, da sie aufgehoben, strebt der Dichter durch das Ideal zu der vollendeten Natur hin, er bezieht die Wirklichkeit auf das Ideal. Wie aber beide Arten der Schönheit in dem Idealschönen aufgehen, so fasst ein höherer Begriff beide Dichtungsarten unter sich, und dieser Begriff trifft mit der Idee der Menschheit in Eins zusammen gerade wie der des Idealschönen.

Die Empfindung, in welche das Schöne versetzt, hatte Schiller untersucht. Entsprachen nun den Stadien der sittlichen Entwicklung des Menschengeschlechts verschiedene Dichtungsweisen, so leitet sich jene Forschung über das Schönheitsgefühl hier fort in der Betrachtung der verschiedenen Empfindungsweisen der Dichter. Hiermit war die ganze Schillersche Begründung der Aesthetik für die Poetik fruchtbar gemacht. Auch die Stimmung, welche die Rezension über Matthisson einführte, ohne ihren Zusammenhang mit dem objektiv Dargestellten zu erörtern, welche die ästhetischen Erziehungsbriefe nur in ihrer Vollendung als Gefühl der Harmonie des menschlichen Wesens betrachteten, hat sich in dieser Untersuchung gegliedert gemäss den ethischen Grundgedanken Schillers. Unter die bekannten abstrakten Gesichtspunkte fügt sich hier also auch die Poesie. Wie sich im Geiste Schillers jene als historische Reihenfolge darstellten, so soll die naive Dichtung dem Altertum und die sentimentalische der neueren Zeit zugewiesen werden. Hier springt offensichtlich die Gefahr hervor, welche die Uebertragung der prinzipiellen Entwicklungsreihe auf die wirkliche Geschichte mit sich führt. Oder sollen wir eine Betrachtung zutreffend finden, bei der Shakespeare und Goethe als Ausnahmen gelten müssen?

So erkennen wir in den Grundlagen der Abhandlung die ganze Richtung des Schillerschen Denkens wieder. Auf ethischem Fundamente wird auch die Poetik begründet. Soll eine sittlich vollendete Menschheit sein, so soll auch eine Poesie sein. Wie wird sie? Zur Beantwortung dieser Frage wird die sittliche Natur als schöpferisch aufgefasst, den einzelnen Stadien sittlicher Entwicklung entsprechen verschiedene Empfindungsweisen, verschiedene Dichtungsarten, und zwar entsprechend dem Schönen und Erhabenen die naive und die sentimentalische, und auch hier bietet sich die prinzipielle Entwicklung sogleich als historische Betrachtung, welche dann in den einzelnen Beispielen als Hauptinteresse hinzutritt. Auch diese Ethik der Poesie endlich blickt auf die Idee der

Menschheit, welche Eins sein soll mit dem höchsten Begriff der Poesie, als auf ihre letzte zusammenfassende Einheit, und es ist schliesslich die Beziehung von dem Inhalt des ethischen Begriffs der Natur zu der äusseren uns umgebenden Natur hergestellt, was bei der Schillerschen Terminologie notwendig war und seine psychologische Weltbetrachtung abschliesst.[1])

Dieselben ethischen Gesichtspunkte werden nun auch auf die einzelnen Arten sentimentalischer Dichtung angewandt. Der sentimentalische Dichter wird entweder mehr bei der Wirklichkeit oder bei dem Ideale verweilen, jene als Gegenstand der Abneigung oder dieses als Gegenstand der Zuneigung ausmalen, und so wird seine Darstellung entweder satirisch oder elegisch sein.

Der Begriff der Satire umfasst eine scherzhafte und eine strafende oder pathetische Art. Immer muss die Abneigung gegen die Wirklichkeit aus dem entgegengesetzten Ideal entspringen, das Ideal muss uns erheben über die Schranken der Erfahrung. Die scherzhafte Satire muss aus einem schönen Herzen hervorgehen, welches in jeder seiner Aeusserungen ein vollendetes Bild von sich abprägt. Die pathetische verlangt einen erhabenen Charakter, der sich in Momenten des Schwunges über die Wirklichkeit erhebt. Unter diesen beiden Benennungen behandelt Schiller auch Komödie und Tragödie und räumt der ersteren den Vorzug ein. Die Tragödie ist bestimmt, die Gemütsfreiheit, wenn sie durch einen Affekt gewaltsam aufgehoben ist, auf ästhetischem Wege wieder herstellen zu helfen; das Ziel der Komödie aber ist einerlei mit dem höchsten, wonach der Mensch zu ringen hat, frei von Leidenschaft zu sein, immer klar, immer ruhig um sich und in sich zu schauen, überall mehr Zufall als Schicksal zu finden und mehr über Ungereimtheit zu lachen als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen. Hiermit überwindet Schiller seinen früheren unvollkommenen Gedanken, dass das Vergnügen am traurigen Affekt grösser sei als am fröhlichen, weil der letztere nur dem sinnlichen Trieb genüge, jener aber das Gefühl fürs Sittliche stärke, wie die Abhandlung „über tragische Kunst“ lehrte.

In der elegischen Dichtung wird die Natur der Kunst, das Ideal der Wirklichkeit so entgegengestellt, dass die Dar-

---

[1]) Ich weiss nicht, ob durch diese Entwicklung nicht doch ein wenig die Spitzen der fein ironischen Bemerkungen umgebogen werden, welche Hermann Cohen in seiner ganz ausgezeichneten Schrift: „die dichterische Phantasie und der Mechanismus des Bewusstseins. Berlin 1869“ gegen die Schillerschen Sätze gerichtet hat.

stellung des ersteren überwiegt. Erscheint die Natur als verloren und das Ideal als unerreicht und sind sie also ein Gegenstand der Trauer, so entsteht die Elegie in engerer, sind beide ein Gegenstand der Freude und als wirklich vorgestellt, so entsteht die Idylle in weitester Bedeutung.

Wir erkennen in dieser Scheidung genau dieselben Gesichtspunkte wie bei derjenigen der Satire. Die Trauer darf wie die Abneigung bei der Satire nur aus einer durch das Ideal erweckten Begeisterung hervorgehen, der elegische Dichter sucht die Natur als Idee und in einer Vollkommenheit, in der sie nie existiert hat, und in dieser Reduktion des Beschränkten auf ein Unendliches besteht eigentlich die poetische Behandlung. Also auch hier dichtet der erhabene Charakter, und die erhabene Gemüthsstimmung soll erzielt werden Die Idylle dagegen stellt Menschen dar im Zustande der Harmonie. Bisher that sie es nur im Hirtenstande, in Arkadien, vor dem Beginn der Kultur, aber sie sollte ihren Schauplatz lieber nach Elysium verlegen, sie sollte den Zustand der vollendeten Bildung, der wiederhergestellten Natur ausmalen. Der Begriff dieser Idylle ist das Ideal der Schönheit auf das wirkliche Leben angewandt.[1]) Hier wirkt also wieder der schöne Charakter, und wieder sind beide Arten im Hinblick auf den Zustand höchster Freiheit beurteilt.

Bei allen Teilen bespricht Schiller auch die Ausartungen, die Karrikaturen, sowie am Schluss die Gefahren, denen der naive sowohl wie der sentimentalische Dichter je nach ihrer Dichtungsart ausgesetzt sind. Der naive giebt ja nur seine Natur. In der Natur hängt jeder Moment von dem vorhergehenden ab. So ist er in Gefahr, statt der wahren Natur mit ihrer inneren Notwendigkeit des Daseins nur die wirkliche zu geben, sobald auf seine Empfänglichkeit der Stoff eine blinde Gewalt ausübt. Derjenige hat am wenigsten Beruf, der Maler seiner Zeit zu werden, der das Geschöpf und die Karrikatur derselben ist. In dem sentimentalischen Dichter aber strebt die Vernunft stets zum Unbedingten; wenn nun die Selbstthätigkeit überwiegt, mag er leicht alle Schranken der Erfahrung von der menschlichen Natur entfernen, schwärmen statt zu idealisieren, da doch das Absolute nur innerhalb der Menschheit seine Sphäre ist. Unbefugte Nachahmer des sentimentalischen Dichters werden also der Ueberspannung verfallen wie diejenigen des naiven der Plattheit.

---

[1]) Eine solche wollte Schiller selbst schreiben. S. An W. v. Humboldt 29. November 1795 S. 327 ff.

Beide Ausartungen werden durch Grundsätze begünstigt, welche in bezug auf Poesie unter den Menschen herrschen. Der eine besagt, sie diene zum Vergnügen und zur Erholung, er schützt die Plattheit; ein zweiter nimmt das Ueberspannte in Schutz, wenn er meint, die Poesie diene zur moralischen Veredlung des Menschen. Doch kann die Erholung nur die Wiederherstellung des Naturganzen im Menschen nach einseitigen Anspannungen sein. Die Veredlung geht der Idee nach ins Unendliche; aber der Dichter soll die Menschheit zwar von allen zufälligen Schranken befreien, aber ohne ihren Begriff aufzuheben und ihre notwendigen Schranken zu verrücken. Weder das von der reinen Vernunft in ihrer Gesetzgebung vorgezeichnete Ideal der Veredlung noch das von der Sinnlichkeit aufgestellte Ideal der Erholung soll sich also der Dichter zum Zwecke setzen.

Auch hier giebt der ethische Naturbegriff von der Totalität des sinnlich-vernünftigen Wesens den Standpunkt. Empfänglichkeit und Selbstthätigkeit halten sich in ihm das Gleichgewicht. Das Aufheben dieses Gleichgewichts, das Ueberwiegen eines Teiles dieser Einheit giebt die gefährlichen Einseitigkeiten der dichterischen Thätigkeit sowohl wie der Beurteilung, die vollendete Einheit wird als Ziel aufgestellt, und die normale Thätigkeit und Beurteilung wird in einem Menschen gesucht, in welchem der naive und der sentimentalische Charakter vereint das Ideal schöner Menschlichkeit darstellen.

Auch diese in ihrer Ausgestaltung so ungemein reiche und mannichfaltige Arbeit ist also in ihren Grundlagen von durchsichtiger Einfachheit. Der Begriff von der sittlichen Natur ist die regulative Idee, welche über das ganze Gebiet und über jeden Teil entscheidet. Da die Natur hier als schöpferische gefasst ist, ergeben sich zwei Gesichtspunkte der Behandlung, welche nebeneinander herlaufen. Es werden die verschiedenen Empfindungsweisen der Dichter untersucht und zugleich aus dem rein ethischen Naturbegriff, der ja dem Gehalt nach mit jenem identisch und nur — so zu sagen — in der Richtung von ihm unterschieden ist, beurteilt, was die einzelnen Arten leisten sollen, was ihr Ideal ist. So beherrscht eine zweifache Zweiteilung die ganze Arbeit und jeden einzelnen Abschnitt.

Wir müssen jedoch der Verbindung der Begriffe noch um einen Schritt weiter nachgehen. Wie denn eigentlich der naive Dichtergeist die Natur, welche er ist und in sich trägt, in das Gedicht hinüberbringt, untersucht Schiller nicht. Aber

wir erfahren, die Wirklichkeit wird dargestellt in seinem Werk. Der sentimentalische dagegen bezieht die Wirklichkeit auf eine Idee. Ist dieses eine eigene dichterische Methode? ist dieses eine besondere Art der Darstellung? Wir finden da eigentümliche Aussprüche. Z. B. der übersinnliche Stoff kann kein Gegenstand der sinnlichen Anschauung werden und muss daher „ins Unendliche hinübergeführt und zu einem Gegenstand der geistigen Anschauung erhoben werden".[1]) Aber was heisst denn die sinnliche Anschauung in der Poesie? Die Auffassung der Form als der vollkommenen Darstellung des Gehalts, der Idee, gerade diese aber giebt das Gefühl des Uebersinnlichen, des Unendlichen. Die Sinnenwelt, wenn man den Ausdruck entschuldigen will, ist hier Ideenwelt. Und ein noch sonderbarerer Ausspruch: die Poesie kann ein Unendliches sein der Form nach, wenn sie ihren Gegenstand mit allen seinen Grenzen darstellt, wenn sie ihn individualisiert, sie kann ein Unendliches sein der Materie nach, wenn sie von ihrem Gegenstand alle Grenzen entfernt, wenn sie ihn idealisiert, also entweder durch eine absolute Darstellung, oder durch Darstellung eines Absoluten."[2]) Aber doch haben wir bereits gehört, soll das Absolute sich innerhalb der Menschheit halten.[3]) Dann, behaupte ich, fallen in dem, worauf es ankommt, diese beiden Glieder vollkommen zusammen. Ein Unendliches der Materie nach giebt es in der Poesie nicht. Die Ideen dienen unserem Streben nach einem unbedingten Abschluss zur Bezeichnung des Unendlichen, das wir suchen. Aber sie sind doch selbst kein Unendliches, sondern im Gegenteil scharf und eckig umgrenzte Begriffe. Also kann das Unendliche nur in der Darstellung liegen, also in der Form, d. h. eben der Erscheinung des Gehalts. Darstellung aber ist Darstellung in der Anschauung, und somit besteht hier in dem Wesen des dichterischen Prozesses durchaus kein Unterschied. Die sentimentalischen Dichter sind als sentimentalische überhaupt keine Dichter, und wirklich weist Schiller, wo er in einzelnen Fällen das sentimentalische Element betrachtet, überall nach, dass sie nicht darstellen. Ja! wir finden zu unserem höchsten Erstaunen das direkte Zu-

---

[1]) Goedeke X, S. 469.

[2]) Goedeke X, S. 487.

[3]) Goedeke X, S. 499. Nachträglich finde ich, dass an demselben Ausdruck auch W. v. Humboldt Anstoss nahm, aber gerade im entgegengesetzten Sinne. Er findet auch in der naiven Dichtung ein Unendliches der Materie nach. Schillers Antwort räumt, wie ich glaube, meinen Einwurf nicht fort. S. W. v. Humboldt 18. Dezember 1795 und Schiller 25. Dezember 1795 Briefwechsel S. 365—383.

geständnis in der Abhandlung: im einzelnen müssen uns auch die sentimentalischen Dichter durch naive Schönheit rühren; „ohne das würden sie überall keine Dichter sein“.[1]) Somit geht das Sentimentalische nur auf den Inhalt, und wir finden diesen nicht durchgeführten Gegensatz an vielen Stellen unserer Schrift. Schiller betont in gewisser Beziehung einen Vorzug des sentimentalischen Dichters vor dem naiven, da das Ideal doch unser Ziel sei, und auch der natürliche Mensch erst in die Kultur eintreten müsse, um zu ihm zu gelangen, und ganz ähnlich an einer späteren Stelle: Alles Existierende hat seine Schranken, der Gedanke ist grenzenlos. Der naive Dichter erfüllt also seine Aufgabe, aber diese ist ein Begrenztes. Der sentimentalische erfüllt sie nicht, aber die Aufgabe ist ein Unendliches.[2]) Die erstere Stelle lehrt, was den Fluss der Untersuchung gestört hat. Wieder wie in früheren Fällen hat sich der ethische Gedanke, die ethische Beurteilung eingedrängt. Natürlich war die Gefahr gross, da sich hier die Poetik auf ethischem Fundament aufbaute. Nun werden unsere Bedenken gegen die historische Anwendung dieser Begriffe noch viel dringender. Die Schillersche Auffassung von der sittlichen Entwicklung des Menschengeschlechts hat für das Stadium der neueren Zeit zur Charakteristik der sentimentalischen Dichtung geführt, und wir würden, wenn diese Auffassung anzuerkennen wäre, in der Neuzeit gar keine eigentlichen Dichter besitzen. Dieselbe Scheidung drängt sich auch überall in die Unterabteilungen; so wenn Schiller den Unterschied von Komödie und Tragödie zunächst dahin erklärt, dass die Tragödie den wichtigeren Gegenstand behandle, die Komödie dagegen das wichtigere Subjekt, die ästhetisch höhere Behandlungsweise erfordere, oder wenn er dem sentimentalischen Dichter widerrät, von dem naiven die Gegenstände zu borgen. Wir finden an all diesen Punkten einen tiefen Riss in der Methode unserer Schrift. Der ethische Gesichtspunkt hat sich in die Betrachtung störend hineingedrängt. An der als schöpferisch gefassten ethischen Natur ist infolge dessen die dem Erhabenen entsprechende Seite nicht als schöpferisch entwickelt; so haben wir keinen vollkommenen Gegensatz, der bei der Fassung des ersten Gliedes nur in dem Gegensatz verschiedener Darstellungsweisen bestehen könnte. Denn wir müssen aufs schärfste betonen: die tiefblickende Kritik darf in der Poesie keinen Unterschied von Inhalt und Form zugeben. Entweder ein Gedicht ist

[1]) Goedeke X, S. 468.
[2]) Goedeke X, S. 452, 453 und 492.

ganz Form, d. h. ein durchaus organisches Produkt, in dem jeder Teil nur des Ganzen wegen da ist, oder es ist kein Gedicht. Das ist auch Schillers eigene Meinung, aber unser individualhistorisches Verfahren lehrt uns ja die Abirrung von seinen Grundgedanken verstehen. Hier musste wieder die empirische Erforschung eintreten: es musste nachgewiesen werden, wie mit der vollkommenen Veränderung des gesammten Lebens, ohne dass die dichterische Darstellung sich geändert hätte, neue Formen entstanden. Also die neueren Dichter so gut wie die alten werden, um Schillers Ausdruck zu gebrauchen, Natur sein, aber der Gehalt der Natur hat sich geändert.

Den Dichter, in dem der naive und der sentimentalische Charakter sich vereinen, hatte Schiller als die Vollendung schöner Menschlichkeit gepriesen. Er fügt daran eine Untersuchung über einen durchgängig zu verfolgenden Unterschied in der inneren Gemütsform der Menschen. Man gelangt zu dem Begriff dieses Gegensatzes, wenn man von dem naiven und von dem sentimentalischen Charakter absondert, was beide Poetisches haben. Dem naiven entspricht dann der Realist, dem sentimentalischen der Idealist.

Der Realist beweist im Theoretischen einen nüchternen Beobachtungsgeist, feste Anhänglichkeit an das Zeugnis der Sinne, er lässt sich bestimmen durch die Notwendigkeit der Natur und kommt also stets nur zu bedingten Erkenntnissen. Im Praktischen handelt er nach äusseren Ursachen und Zwecken, aber er weiss das Momentane und Zufällige davon zu scheiden, er richtet sich auch hier nach der Notwendigkeit der Natur. Aus dem einzelnen Falle schöpft er die Regel seines Urteils, aus einer inneren Empfindung die Regel seines Thuns, und hierbei wird sein Leben zwar in keinem besonderen Falle auf Grösse und Würde Anspruch machen können, aber in seinem ganzen Zusammenhang den Charakter einer grossen Stetigkeit tragen.

Der Idealist dagegen nimmt aus der blossen Vernunft seine Erkenntnisse und Motive. Nur die unbedingte Erkenntnis der Philosophie befriedigt ihn, und da die Erfahrung ja überhaupt nur möglich ist, weil die Gesetze des menschlichen Geistes die allgemeinen Weltgesetze sind, so wird er hier zu manchen Wahrheiten kommen. Aber seine Kenntnis des Einzelnen, in dem die zufälligen und besonderen Regeln gelten, wird darüber nicht fortschreiten. Ebenso wird er aus reinen Vernunftmotiven einzelne wahrhaft moralische und freie Handlungen vollbringen, aber da die menschliche Natur keines

fortgesetzten Idealismus fähig ist, wird sein Leben nicht den stetigen Charakter des realistischen tragen, und leicht wird er gar über dem Ideal den begrenzten Fall der Anwendung übersehen. Wie der Realist nach dem ganzen Zusammenhang seines Lebens, so muss der Idealist nach einzelnen Aeusserungen desselben beurteilt werden.

Der Realist fragt, wozu eine Sache gut sei, und hält nicht viel von dem, was seinen Wert und Zweck in sich selbst hat; der Idealist fragt, ob sie gut sei. Jener büsst die Mängel seines Systems mit seiner persönlichen Würde, aber er erfährt nichts von diesem Verlust; er ist im Besitze, es ist Licht in seinem Verstande und Zufriedenheit in seiner Brust — was bedarf er mehr? Der Idealist zerfällt oft mit sich selbst, weil er sich nie Genüge thut, und wird die Mängel seines Systems mit seinem Individuum und seinem zeitlichen Zustand bezahlen, ohne dieses Opfer zu achten. Der Realist ist billiger, da er alle Dinge mehr in ihrer Begrenzung beurteilt. Das Gemeine, ja selbst das Niedrige im Denken und Handeln kann er verzeihn, nur das Willkürliche, das Exzentrische nicht. Der Idealist hingegen ist ein geschworener Feind alles Kleinlichen und Platten und wird sich selbst mit dem Extravaganten und Ungeheuren versöhnen, wenn es nur von einem grossen Vermögen zeugt. Jener beweist sich als Menschenfreund, ohne eben einen sehr hohen Begriff von der Menschheit zu haben; dieser denkt von der Menschheit so gross, dass er darüber in Gefahr kommt, die Menschen zu verachten.

Beide Systeme leiden an Einseitigkeit und machen sich unvermeidlich einer Inkonsequenz schuldig. Der Idealist muss, sobald er eine bestimmte Wirkung bezweckt, aus seinem System heraustreten; der Realist unterwirft sich nicht der blinden Nötigung der Natur, also nicht der Naturnotwendigkeit selbst, sondern der Idee derselben. So oft er nicht blind leiden will, geht er über die Natur hinaus. Er handelt würdiger, als er seiner Theorie nach zugiebt, sowie der Idealist erhabener denkt, als er handelt. Nur die Verbindung beider Charaktere kann den zeitlichen und den moralischen Gehalt, Wert und Würde unseres Lebens erhalten. In der Praxis ist die gleichförmige Menschlichkeit des ganzen Lebens, wie sie der Realist darstellt, jedenfalls höher anzuschlagen, als die zufällige Göttlichkeit des Einzelnen bei dem Idealisten. Schrecklich sind die Karrikaturen beider Charaktere. Der gemeine Empiriker unterwirft sich blind der Natur als einer Macht, er hat weder Wert noch Würde, nur die Gnade des

Naturgesetzes erhält ihn noch; der Phantast verleugnet allen Charakter und endet in völliger Zerstörung.

So gründet Schiller auf den abstrakten Gegensatz von Natur und Vernunft zuletzt noch eine psychologische Trennung der menschlichen Charaktere. Auch darin setzt er sein von jeher beobachtetes Verfahren fort. Stets behandelt er neben einander und unter denselben Gesichtspunkten das ethische und ästhetische Leben; jetzt hatte er in einheitlicher Fortbildung seiner ganzen Methode bis in die Empfindungsweisen der Dichter hinein den Unterschied der Dichtungsarten verfolgt; dem entsprach im Hinblick auf das menschliche Leben überhaupt die Untersuchung der verschiedenen Gemütsformen. Er fragt zu diesem Zweck: welche Eigenheiten zeigt der schöne, welche der erhabene Charakter, wenn ich sie nicht in ihrer sittlichen Vollendung betrachte, sondern nur in ihrer Anlage, sofern jener durch Natur, dieser durch Vernunft sich bestimmen lässt? Dann bleibt an jenem die ruhige Gesetzlichkeit, an diesem die in sich selbst beruhende Freiheit. Auch hier gründen sich also die Gedanken Schillers auf die Trennung der idealen Totalität, auf die psychologische Entwicklung der Freiheitsidee, denn beide Gemütsformen an einem Menschen vereint würden ja einen Charakter herstellen, der die naturnotwendig sich abwickelnden Gedanken und Willensentscheidungen regelte nach der Maxime der Freiheit, nach dem Sittengesetz, der die Menschheit in sich als Selbstzweck heilig hielte.

Wir erkennen also auch in dieser Schrift die Schillersche psychologische Methode. Wenn Schiller zwischen der bestimmt abgegrenzten Verstandeswelt und der unendlichen Ideenwelt, in welchen beiden strenge Gesetzlichkeit herrscht, die regellose Freiheit der Phantasie ansiedelt, so meine ich darin die Urteilskraft zu erkennen, welche die Gesetzgebungen des Verstandes und der Vernunft verknüpft. Auch sie hat Schiller hier wie früher die Freiheit zu einem für seine Forschungen bequemeren psychologischen Terminus umgewandelt. Das Durchkreuzen der Methode durch ein abstraktes Element fanden wir ebenfalls wieder. Denn ob Schiller in der Rezension über Matthisson bereits Inhalt und Form an einem Gedichte unterscheidet, ob er in der ästhetischen Erziehung die prinzipielle Trennung der Begriffe ohne weiteres auf die historische Entwicklung überträgt, ob er endlich in unserer Schrift, abgesehen von einer Wiederholung dieser beiden Verfahrungsweisen, die erstere noch weiter ausdehnt und statt eines Unterschieds der Dichtungsweisen, wie er bei seiner Formulierung müsste, nur einen abweichenden Inhalt bei den

neueren Dichtern feststellt — immer erkennen wir denselben Mangel: die empirische Erforschung behauptet noch nicht ihr Recht, weil die abstrakten und besonders die ethischen Gesichtspunkte sie aufhalten. Völlig ausgeprägt aber hat sich in den Grundzügen der Arbeit die psychologische Methode.

Zum letzten Mal blicken wir von hier auf die Verzweigungen der Schillerschen Gedanken zurück. Mit der Definition: „Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung“ beginnt die Epoche der selbständig kantianisierenden Arbeit Schillers. Denn diese Definition ist in der That der richtige Ausdruck des regulativen Prinzips der Aesthetik. Trefflich bezeichnet die Formulierung: Freiheit in der Erscheinung die Zweckmässigkeit der Natur für die menschliche Erkenntnis (Auffassung der organischen Form) und zugleich für das sittliche Handeln; sie bezeichnet die Zusammenstimmung der Natur zum Endzweck des Menschen. So ist das systematische Fundament richtig geschieden von dem angewandten Gebiet. Aber Schiller ermass diese Bedeutung seines gefundenen Naturbegriffs nicht, er erkannte nicht dessen Fruchtbarkeit. So verwirren sich völlig ungeklärt in der Untersuchung „vom Erhabenen“ wieder die Grenzen der Gebiete: voreingenommen von prinzipiellen Grundbegriffen will Schiller mit ihnen etwas im Gebiete der angewandten Aesthetik entscheiden.

Niemals verlor sich ganz diese Unsicherheit der Grenze. Gleichmässig aber entfaltete sich in Schillers energisch vorstrebendem Geiste der Gewinn der richtigen Fassung des regulativen Prinzips und die Gefahr der kleinen Unklarheit über das Gebiet seiner Geltung. Die Kantische, d. i. die transscendentale inhaltliche Deduktion des Prinzips hält und stützt den Schillerschen Ausdruck und die psychologisch gerichteten Beschreibungen und Entwicklungen, welche die regulative Idee, angewandt auf die menschliche Natur, als Ziel der Menschheit, als moralische Natur hinstellen. Wie die Idee, das Prinzip — so werden die andern kantischen Begriffe und Methoden psychologisch gewendet: Freiheit, Vernunftbegriff, Deduktion, Urteilskraft. Da die regulative Idee der ästhetischen Naturform eine ethische Bedeutung giebt, so zeigen alle Schillerschen Untersuchungen, die ja insgesammt auf Entfaltung dieser Idee sich beziehen, ein doppeltes Gesicht: neben der Deutung des Gegenstandes geht stets die ethische Beurteilung, stets ist es eine ethisch-ästhetische Forschung. Schliesslich führt mit absoluter Notwendigkeit das Interesse Schillers zum Erziehungsgedanken, der alles umfasst: Deutung und Beurteilung der Kunst und des Künstlers, Beurteilung der Zeit und der Geschichte. Diese ganze Gedankenbildung folgt not-

wendig aus dem Doppelinhalt des regulativen Prinzips, welches als moralisches Ziel gefasst wird, wie ja denn auch die beiden Triebe, welche die Anwendung auf die menschliche Natur ermöglichen, jeder entsprechend einen doppelten Inhalt haben.

Das Prinzip macht also den glücklichen Uebergang von dem reinen Gebiet der transscendentalen Methode, von der Grundlegung zur Anwendung, und der Anwendung gehört das ganze Schillersche Interesse. Er war ein systematischer Empiriker, ein spekulativer Psycholog. Die Durchführung seiner Idee der Totalität lässt uns sein ganzes philosophisches Wesen erkennen: die ethisch gerichtete psychologische Methode, die ethische Richtungslinie der psychologischen Richtung. Wie er, da der Grund sicher gelegt, bei diesem Verfahren seine philosophischen Interessen einigt, wie er durch die gleiche Methode, die gleichen Begriffe objektive und subjektive Untersuchung verbindet, wie er unter dem Idealschönen das Schöne und das Erhabene zusammenfasst — das alles haben wir oben wohl bemerkt. Wir erkennen jetzt Quell und Kern dieses Gewinns: die Grundlegung und die Anwendung suchen sich gegenseitig zur Freiheit und Sicherheit auszulösen.

Aber doch wirkt die Unklarheit nach, in der sich Schiller über die Grenzen dieser Gebiete befand. Wir erkannten, wie er noch jetzt mit den Prinzipien im Gebiet der Anwendung über die Stadien der Erziehung und der Geschichte entscheiden wollte. Er fasst Begriffe, welche als angewandte, als psychologische Spezialbegriffe konzipiert sind, als allgemeine Begriffe auf. Er denkt an Individualitäten und spricht allgemein, abstrakt von der Wirkung der Triebe; er denkt wohl auch an das Genie und spricht von Spieltrieb. Daher — eine weitere Eigenart des Philosophen Schiller — eignen sich seine Prinzipien sofort zur Einzelanwendung.

Dies offenbart sich eben aufs klarste an der Abhandlung „über naive und sentimentalische Dichtung,“ welche folgerichtig gemäss der Schillerschen Art zu philosophieren einen Schritt weiter im Gebiete der Anwendung thut, nicht mehr den Spieltrieb, sondern das Genie und die Empfindungsweisen, nicht mehr die Schönheit, sondern die Poesie untersucht. Auch jetzt noch — wissen wir — treten die prinzipiellen Gedanken über ihre Sphären hinaus: die Prinzipien drängen sich in die historische, die ethischen Gedanken in die ästhetische Untersuchung.

So sehen wir noch einmal in der Verschiedenheit der Interessen den letzten Grund der Abweichung Schillers von

Kant. Kant begründet, Schiller interpretiert, aber er glaubt manchmal zu begründen, wo er doch in der Sphäre der Interpretation bleibt und bleiben sollte. Nicht ganz durchgeführt ist der grossartig begonnene Versuch, das Gebiet der angewandten ethisch-ästhetischen Untersuchungen dem Kantischen System zu erobern. Auch die Abhandlung „über naive und sentimentalische Dichtung“ zeigt noch alle die eigenartigen Züge der Schillerschen Forschung, die grossen und die minder glücklichen. Auf dem ethischen Fundamente erhebt sich in einheitlicher Entwicklung neben einander die ästhetische und die psychologische Deutung, die ethische Beurteilung und die historische Betrachtung. Alle Richtungen des Schillerschen Denkens sind in konsequentem Zusammenhange vereint. Wo hierbei seine Methode wirklich durchgeführt ist, da schenkt er uns jetzt wie in früheren Schriften die reichsten, fruchtbarsten Anregungen und die grossartigsten Resultate.

Es ist mir ein Bedürfnis, dieses hier einmal mit freudiger Dankbarkeit hervorzuheben, weil meine Arbeit leider, auf die Prinzipien und Methoden in erster Linie gerichtet, in diesen einige Mängel entdecken musste.

Ueberblicken wir die Dokumente der Geistesgeschichte unseres Schiller, so finden wir ihn in der frühesten Zeit, wie die Schulreden ausweisen, die er in der Akademie geschrieben, befangen in überlieferten abstrakten Begriffen: Vollkommenheit, Glückseligkeit — das sind die Hauptgesichtspunkte, aus denen er die Welt betrachtet, und Gott ist mehrfach der Ausgangspunkt seiner Erörterungen. Das erste deutliche Anzeichen einer selbstständigen Gedankenbildung finde ich in einem Briefe an seinen Freund Scharffenstein, mit dem er die Freundschaft abbricht,[1]) im November 1778: „Der Sangir, den ich so liebe,“ schreibt er, „war nur in meinem Herzen, Gott im Himmel weiss es, wie er darin geboren wurde, und ich

[1]) Goedeke I, S. 31—36, 61—69, 95—102 und I, S. 55—60. Richard Weltrich (Friedrich Schiller „Geschichte seines Lebens und Charakteristik seiner Werke“ Erste Lieferung. Stuttgart 1885. S. 168, 169) setzt den Brief um 1776. Stil und Farbe passten nicht wohl mehr in das Jahr 1778; insbesondere bezeuge der Brief an Scharffenstein ein Stimmungsleben und eine Entwicklungsstufe, welche dem Alter von 20 oder 21 Jahren [geb. 1759!] und einem Jüngling, der damals die Räuber bereits im Kopfe hatte, nicht mehr ganz zu Gesichte ständen. Ich glaube im Gegenteil, dass eine so mächtig individuelle Vereinigung aller Lebenselemente des jungen Schiller, wie sie dieser Brief bietet: der überkommenen moralisch-religiösen Gedanken, der psychologischen Deutung und der künstlerischen Auffassung unserem Dichter nicht wohl vor dem Jahre 1778 zuzutrauen ist, in dem er eben 19 Jahre alt war.

betete ihn an in dir, seinem ungleichen Abbilde". Dies ist das erste Auftreten der psychologischen Methode, es ist derselbe Gedanke, den Schiller in der Schrift „über Anmut und Würde" deutend wiederholt. Es folgt ein ausserordentlich interessanter Kampf der angelernten und der eigenen Betrachtungsart.[1]) In den „Briefen über Don Carlos" ist ein Gleichgewicht der beiden erreicht, d. h. die psychologische Methode belebt den Gedanken von der allgemeinen Glückseligkeit; diese erscheint als das Ideal möglichst vollkommener individueller Freiheit in der menschlichen Gesellschaft, und er verfolgt, wie dieses Ideal in den Seelen der Freunde, in den Seelen individueller Menschen entsteht. Die letzte Ausgestaltung der Schillerschen Jugendgedanken haben wir im Anfang betrachtet. Die psychologische Deutung entfernte die frühere Einseitigkeit, welche auch in der Kunst nach der Tauglichkeit zu sittlichen Zwecken, zu moralischer Besserung fragte, schied die Geistesgebiete und fand schliesslich ihre Einheit in der Individualität des Dichters. In der vorkantischen Periode setzt sich also die psychologische Methode gegen die leblosen Abstraktionen der Popularphilosophie durch, und so ist die eigentümliche Auffassung und Umbildung Kants durch Schiller nur eine Fortsetzung seiner bereits vorher begründeten Art. Aber eine gewaltige Vertiefung trat ein. Jetzt erst im Besitze einer wissenschaftlich gesicherten Psychologie konnte Schiller seine eigenen Gedanken, welche bisher eigentlich nur Beschreibungen der Vorgänge waren, auch ableiten, jetzt erst beschäftigte er sich mit dem Wesen des Schönen und des Erhabenen, jetzt erst konnte er sein sittliches Ideal bestimmen. Aber auch seine bahnbrechenden Leistungen in der angewandten Kunsttheorie waren nur möglich mit den Kantischen Terminis und auf der Grundlage der Kantischen Ethik. Auf dem Boden der Kantischen Ethik erhob sich das einheitliche Gedankensystem Schillers, indem er in der vorher fertigen Richtung seines Geistes die gewonnenen Begriffe nutzte. Die alten Termini Vollkommenheit[2])

---

[1]) Dieser Vorgang ist noch niemals dargestellt, ja kaum bemerkt worden. Auch zu einer vollständigen Geistesgeschichte des jungen Schiller glaube ich das Material in der Hand zu haben.

[2]) Vergleicht man den Begriff der Vollkommenheit, wie ihn der junge Schiller formuliert (z. B. § 2 der Abhandlung „Ueber den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen") mit demjenigen des Kantianers, so erhält man einen Einblick in die Geschichte des Sprachgebrauchs. Unser heutiger Begriff des Wortes in sittlicher Hinsicht dürfte durch Kant und Schiller geprägt sein. Kant selbst erklärt diese Veränderung und die veränderte Anwendung. „Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft" Ausgabe von Kehrbach, S. 3, Anmerkung.

und Glückseligkeit kehren wieder, aber sie haben nun ihren bestimmten kantischen Inhalt; Gott ist häufig der Abschluss der Gedankenkette, aber nicht wie früher der Ausgangspunkt; die alten Interessen kehren wieder, die Hauptgedanken der „Künstler" werden nach gereinigter, tieferer Begründung wiederholt. Auch in dieser Periode, wie wir gesehn, drängt sich zeitweilig der ethische Gedanke unbefugter Weise vor.

So dürfen wir denn ohne Uebertreibung behaupten, der Einfluss Kants auf Schiller ist der denkbar normalste und der denkbar grösste, den ein bedeutender Geist auf den andern ausüben kann. In der Richtung der Methode ist Schiller fertig, in der inneren Methode könnte man sagen; aber die äussere Methode tritt im Studium Kants hinzu, die Begriffe und Gesichtspunkte, welche jener zu freier angemessener Beweglichkeit und Ausbreitung verhelfen. Kant begründete die Erkenntnis des jungen Schiller und schuf diejenige des reifen. Schiller trug die Gedanken, Kant hob sie heraus. Er gab die Ufer, in denen der Strom des Schillerschen Denkens sicher dahinfloss.

Wir finden daher völlig bestätigt die Worte, welche Schiller an Kant schrieb, und welche, wie sie durch unsere Arbeit ihre nähere Erklärung erhalten, so durch Schillers persönliches Gefühl abschliessend die Berechtigung unserer Auffassung beweisen mögen. „Nehmen Sie schliesslich noch die Versicherung meines lebhaften Dankes für das wohlthätige Licht an, das Sie meinem Geiste angezündet haben — eines Dankes, der wie das Geschenk, auf das er sich gründet, ohne Grenzen und unvergänglich ist".[1])

---

[1]) 13. Juni 1794. Kirchmannsche Bibliothek, Band 57, S. 527.

II.

Entstehung und Komposition

des

„Wallenstein.“



II.

Entstehung und Komposition des „Wallenstein".

Am 12. Januar 1791 schreibt Schiller an Körner: „Es ist mir jetzt noch einmål so wohl, denn seit meiner erfurter Reise bewegt sich wieder der Plan zu einem Trauerspiele in meinem Kopfe, und ich habe einen Gegenstand für abgerissene poetische Momente. Lange habe ich nach einem Sujet gesucht, das begeisternd für mich wäre; endlich hat sich eins gefunden, und zwar ein historisches." Er berichtet am 22. Februar, dass er sich in guten Stunden mit dem Plane beschäftige, und am 25. Mai 1792 hören wir, dass ihm die Feder nach dem Wallenstein jucke.

Aber erst am 17. März 1794 schreibt Schiller wieder von ihm. Er habe seit 8 Wochen den Plan zu seinem Wallenstein weiter ausgearbeitet. „Nach und nach reift dieser doch zu seiner Vollendung heran, und ist nur der Plan fertig, so ist mir nicht bange, dass er in drei Wochen ausgeführt sein wird." Noch am 4. September desselben Jahres beschäftigt ihn der Gedanke. Am 21. März 1796 meldet er dem treuen Freunde,[1]) er habe sich nach einigem Schwanken jetzt ernstlich zur Ausarbeitung des Wallenstein entschlossen und seit etlichen Tagen seine Papiere wieder vorgenommen, weil er doch schon manches, den Plan betreffend, darüber notirt habe. Am 22. Oktober 1796 endlich finden wir in seinem Kalender die Notiz: „an den Wallenstein gegangen."[2])

---

[1]) Schillers Briefwechsel mit Körner. Von 1784 bis zum Tode Schillers. 2te wohlfeile Ausg. Leipzig 1859. II. S. 225, S. 234, S. 309. III. S. 167, S. 192, 193.

[2]) Schillers Kalender vom 18. Juli 1795 bis 1805. Herausgegeben von Emilie von Gleichen-Russwurm, geb. von Schiller. Stuttgart, 1865. S. 31.

Zwischen dem ersten Plan und der schliesslichen Ausführung liegen also die fünf entscheidenden Jahre der geistigen Entwicklung Schillers. Es fällt in diese Zeit die ganze Ausbildung seiner Gedanken unter dem Einfluss Kants, deren aufmerksamer Betrachtung unser früheres Bemühen gewidmet war, es fällt in diese Zeit der Uebergang von seinem philosophischen Studium zu einer neuen Periode seiner Poesie, und er gewann in ihr die Freundschaft Humboldts und Goethes. In solchen Entwicklungsjahren musste auch sein Plan des Wallenstein eine durchgreifende Umgestaltung erfahren oder richtiger: der gereifte Mann konnte mit seinem früheren Plan nicht mehr zufrieden sein. Erst jetzt, schrieb er, sei er mit den Anforderungen an diesen Stoff und mit den Schwierigkeiten recht bekannt geworden, und er geht an ein erneutes genaues Studium der Zeitgeschichte, weil, was er sonst darüber gedacht und daran gebildet, ihm nicht sonderlich hilft.[1])

Es kann also auch für unsere Arbeit kaum förderlich sein, Schillers „Geschichte des dreissigjährigen Krieges" zur Erkenntnis der Entstehung unseres Werkes heranzuziehen. Eine Untersuchung seines Verhältnisses zu den historischen Quellen liegt nicht in unserer Absicht. Wie sich in dem Geiste des reifen Mannes der Plan des uns vorliegenden Dramas gestaltete, das möchten wir erkennen. Wir suchen es aus den Briefwechseln mit Körner, Wilhelm von Humboldt, Goethe und Cotta und aus dem vollendeten Werke zu entwickeln; wir werden uns also hier wie im ersten Teil ausschliesslich an die Quellen halten.

Im März und im Oktober und November 1796 finden wir die entscheidenden Briefe Schillers über den Stoff und seine Behandlung. Die Schwierigkeiten des Stoffes sind am schärfsten bezeichnet in einem Briefe an Körner am 28. November 1796,[2]) und von der hieher gehörigen Stelle dieses Briefes will ich ausgehn. Es handelt sich um eine Staatsaktion, die in Rücksicht auf den poetischen Gebrauch alle Unarten an sich hat, die eine politische Handlung nur haben kann: ein unsichtbares abstractes Objekt, kleine und viele Mittel, zerstreute Handlungen, einen furchtsamen Schritt, eine (für den Vorteil des Poeten) viel zu kalte trockene Zweckmässigkeit, ohne doch diese bis zur Vollendung und dadurch

[1]) An Körner 21. Nov. 1796 (III. S. 389). Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Vierte Auflage (herausg. von Vollmer), Stuttgart, 1881. 13. Nov. 1796. I. Band S. 195. Briefwechsel zwischen Schiller und Wilhelm von Humboldt. Stuttgart u. Tübingen. 1830. S. 429.

[2]) III. S. 394, 395.

zu einer poetischen Grösse zu treiben; denn am Ende misslingt der Entwurf doch nur durch Ungeschicklichkeit. Die Base, worauf Wallenstein sein Unternehmen gründet, ist die Armee — eine unendliche Fläche, die der Dichter unmöglich vor das Auge und nur mit unsäglicher Kunst vor die Phantasie bringen kann. Ebensowenig kann das Object gezeigt werden, wodurch Wallenstein fällt: die Stimmung der Armee, der Hof, der Kaiser. Die Leidenschaften, die den Helden bewegen, Rachsucht und Ehrbegierde, sind von der kältesten Gattung. Sein Charakter ist niemals edel und darf es nie sein, und durchaus kann er nur furchtbar, nie eigentlich gross erscheinen. Um ihn nicht zu erdrücken, darf ihm nichts Grosses gegenüberstehen, und so hält er den Dichter notwendig nieder.

In der That — wir werden diese Schwierigkeiten als ungeheure anerkennen; und wenn wir nun selbst das Drama ansehen, so müssen wir sagen: sie sind noch grösser, als Schiller hier darlegt. Gewiss war es schwer, die Armee vor unsere Phantasie zu bringen, aber noch unendlich viel schwerer, was Schiller garnicht erwähnt, das legitime Recht des Hauses Oestreich, durch dessen Hervorhebung allein die Tragödie in die Höhe der historischen Betrachtung gerückt wird. Aber nicht nur die Armee will Wallenstein gewinnen, auch mit den Schweden steht er in Unterhandlung; auch dieses ungefüge politische Element vermehrt den massenhaften Stoff. Zudem leitet Wallenstein die Unterhandlungen fast nirgends selbst, und die Bemühungen des Hofes durch Questenberg und Oktavio sind niedrige Intriguen. Nirgends treten die beiden feindlichen Richtungen, d. h. Wallenstein und Oktavio, im Verlauf der Handlung sich unmittelbar gegenüber. Durch Intriguen geht der Held unter, und er stirbt durch Mord, welch letzteres die Tragödie für einen echten Dichter nicht erleichtert, sondern erschwert. So ergiebt sich denn überhaupt kein grosser und tiefer Konflikt. Der Stoff, wie er vorlag, konnte nicht Gegenstand einer grossen Tragödie werden. Ein Intriguendrama höchstens mit historischem Kolorit und interessanten Charakteren liess sich aus ihm gestalten.

Im März 1796 begann nun Schiller, wie er an Goethe schreibt,[1]) eine gewisse Methode für sein Geschäft, für die dramatische Verarbeitung des Stoffes zu suchen, um nicht zwecklos herumzutappen. Er ist erst an dem Knochengebäude und findet, dass von diesem, ebenso wie in der menschlichen

[1]) Briefwechsel I. Band S. 118.

Structur, auch in dieser dramatischen alles abhängt. Da wir Schillers Gedankenleben in unserer ersten Betrachtung kennen gelernt haben, können wir aus den Andeutungen des Briefes an Wilhelm von Humboldt vom 21. März 1796[1]) die Methode rekonstruieren. Wallenstein, so führt Schiller hier aus, ist ein echt realistischer Charakter, der in keinem einzigen Lebensakt gross ist, wenig Würde und dergleichen hat. Da nun ausserdem der Erfolg, den der Realist nötig hat, um unsere Billigung zu erfahren, gegen ihn ist, so wird die Aufgabe schwerer und interessanter. Die Unternehmung ist moralisch schlecht, und sie verunglückt physisch. Und doch hofft Schiller auf rein realistischem Wege einen dramatisch grossen Charakter in ihm aufzustellen, der ein echtes Lebensprinzip in sich hat. Er hat die Sache von einer Seite gefasst, von der sie sich behandeln lässt.

Schon diese Bemerkungen würden uns aufklären, aber Schiller betont geradezu: „Ich habe bei dieser Gelegenheit einige äusserst treffende Bestätigungen meiner Ideen über den Realismus und Idealismus bekommen, die mich zugleich in dieser dichterischen Composition glücklich leiten werden.“ Schillers Gedanken über Idealismus und Realismus halfen ihm also bei der Arbeit an der Komposition. Wir erkannten sie als das letzte Resultat seiner philosophischen Gedankenbildung. Wie sie ihm die Auffassung der Menschenwelt auf spekulativer Grundlage ermöglichten, so gaben sie ihm die Methode der dichterischen Organisation, was wir natürlich finden werden, da es sich ja im Drama um Menschen, um Charaktere handelt. Untersuchen wir also gleich Schiller die Gedanken und die Handlungsweise Wallensteins, so werden wir in den Organismus des Kunstwerks eingeführt.

Der Grundgedanke der Wallensteinschen Weltanschauung ist der Gedanke der Notwendigkeit. Des Menschen Thaten und Gedanken sind notwendig wie des Baumes Frucht, er handelt, wie er muss. Aber nicht die innere Anlage allein, auch der Zwang der Verhältnisse bestimmt die Notwendigkeit des Handelns. Ist der Entschluss aus dem sicheren Winkel des Herzens herausgelassen, so gehört er den tückischen äusseren Mächten an. Darum muss der Mensch in der engen Welt der Sachen kämpfen mit den bösen Geistern dieser Erde, er muss im Streit seinen Platz behaupten, vertreiben, um nicht vertrieben zu werden. Und da wird die Notwendigkeit eine Gunst. Sie lässt keinen Ausweg, kein Zweifel ist mehr

---

[1]) Briefwechsel S. 430—433.

übrig, und in kluger Rücksicht auf sie muss der Mensch suchen, seinen Zweck zu erreichen. Aeussere Zwecke nur bestimmen den Realisten Wallenstein, die Idee der Sittlichkeit spielt in seinem Denken keine Rolle. Stärke sich unter dem Zwang der Verhältnisse mit seinen Zwecken zu behaupten — das ist sein Ideal.

Ist Wallenstein somit ein durchaus realistischer Charakter in dem Sinne, welchen der Schluss der Abhandlung „über naive und sentimentalische Dichtung" festgestellt hatte, so muss in dem Drama notwendiger Weise jede Willkürlichkeit von seinem Handeln entfernt bleiben. Wie er durch Benutzung der Verhältnisse einen grossen Zweck erreichen will, so müssen all seine einzelnen Entschlüsse, seine einzelnen Zwecke, welche zu jenem hinleiten sollen, bestimmt werden durch den jeweiligen Zwang der Verhältnisse. Darum klagt Schiller in einem Briefe an Goethe (28. November 1796), dass das eigentliche Schicksal noch zu wenig und der eigene Fehler des Helden noch zu viel zu seinem Unglück thue. Ein an demselben Tage an Körner geschriebener Brief belehrt uns, was hier das Wort „Fehler" bedeutet, nicht etwa, wie man — glaube ich — bisher allgemein annahm, sittliche Schuld, sondern „Ungeschicklichkeit".[1]) Dies machte die Katastrophe ungeschickt für eine tragische Entwicklung und widerstritt zugleich dem realistischen Charakter. So erwuchs hier dem Poeten die schwere Aufgabe, den ungeheuren Stoff derart zu organisiren, dass die Uebermacht der Verhältnisse, wie sie sich teils vor, besonders aber in dem Drama selbst entwickelt, schliesslich herniederrollt und den Helden gerade in dem Augenblick zerschmettert, in dem er handeln will. Diese Form musste dem wahrhaft „undankbaren und unpoetischen Stoffe" gegeben werden, um ihn in die engen Grenzen der Tragödien-Oekonomie zu schmiegen.[2])

Wenn diese Arbeit gelungen war, so hatte der Dichter freilich von dem Stoffe das Willkürliche entfernt und das Gesetz der Causalität zu seinem Beherrscher gemacht. Aber auch jetzt noch würden wir uns in den niedrigen Regionen eines Intriguenspiels halten, wir hätten noch immer keinen historischen Konflikt. Ein zeitlich vergängliches Bild ohne höhere Beleuchtung, ohne die Stimmung des Unendlichen würde vor unseren Augen entrollt. Aber Schiller ward bei seiner Komposition ja durch seine Gedanken über Realismus und Idealismus geleitet. Wo bleibt der Idealist? die „Methode"

---

[1]) Briefwechsel mit Goethe I, S. 202, mit Körner III., S. 395.
[2]) Briefwechsel mit Goethe I., S. 201, 202.

Schillers leitete ihn zu der Nebenhandlung von Max und Thekla. Erst wenn wir die Bedeutung dieses Bestandteils eingesehen haben, können wir die Organisation des Dramas erkennen.

Max hat im Geleite Theklas die höchsten Güter der Erde kennen gelernt. Ihm ist, als habe er auf einer Insel in des Aethers Höhen gelebt. Schal und seelenlos erscheint ihm das Leben des Soldaten, keinem der Genossen mag er sich vertrauen, er sehnt sich nach einer reinen Stelle für sein Glück, nach einem tiefen, das ganze Herz erfüllenden Gefühl: Andacht und Liebe versteht er jetzt zuerst. Wie er durch Thekla, so hat Thekla das wahre Leben zuerst durch ihn kennen gelernt, der sie aus klösterlicher Abgeschiedenheit hinausgeführt: als sein Geschenk empfindet sie es. Seine schöne Liebe hat sie beseelt. Diese reine Liebe achtet nicht den Unterschied des Standes, sie erfüllt die Liebenden mit Kraft und Mut, sich allein anzugehören, trotz aller Hindernisse. Sie sind zwecklos glücklich und wollen weiter nichts als sich besitzen. Getrennt fühlen sie sich von dem unlauteren, zweckbestimmten Treiben der Welt. Durch diese Liebe soll Max die Wahrheit erfahren, die enge Sitte soll ihre Herzen nicht vor einander verschliessen. Als ein Geschenk des Himmels soll sie betrachtet sein, der ein Wunder für sie thun kann. Derart also ist diese Liebe, durchaus himmlisch, den Menschen und der Welt fern, erhoben über die Vorurteile des Standes und der Sitte, zwecklos ruhend in sich selbst, wahr und Wahrheit offenbarend. Es ist die echte Seelenliebe oder, besser gesagt, es ist die reine Idee der Liebe, die in diesen beiden Menschen vor uns gestaltet wird. Als Träger dieser Idee sind sie Gestalten schöner Menschlichkeit. Dem Reich der Zwecke, des zweckmässigen, dessen Grundsatz Terzky formuliert in den Worten: „denn nur vom Nutzen wird die Welt regiert"[1]) tritt hier die Welt des Schönen gegenüber.

Mit dem sicheren Schatz dieser Liebe im Herzen sehen Max und Thekla dem Spiel des Lebens zu, auf ihr Herz beziehen sie alles und erheben so, was ihnen entgegentritt, in das Reich der Idee. So entwirft Max ein ideales Bild Wallensteins, d. h. die grossen Grundzüge seiner Natur in ihrer ideellen Vollendung ohne Rücksicht auf die enge Welt der Sachen, in der Wallenstein sich bewegt, bewegen muss und

---

[1]) Wallenstein. Ein dramatisches Gedicht von Schiller. Mit einer Einleitung und mit kritischen Noten. Stuttgart 1880. (Herausgegeben von Wilhelm Vollmer.) Zweiter Teil Wallensteins Tod. 1. Aufzug, 6. Auftritt, Vers 443 S. 241.

bewegen will, die ihn umklammert mit Forderungen, welche ein Aufgeben der idealen Normen bedingen. In demselben Sinne entwickelt er dessen Ziel. Ueberall spricht die reine Idee, welche über den Verhältnissen steht, zu der hinauf die Welt der Wirklichkeit gleichsam eine Stufe bedeutet; ja der sie nie genügt, denn Idee und Wirklichkeit fügen sich nicht zu einander. Diese zwecklos reine Liebe soll zu einem unlautern Zwecke benutzt werden, nämlich Max an Wallenstein zu binden, und da sie sich einer solchen Absicht bei ihrem wahren Wesen nicht fügen kann, wird notwendig ihre Stellung in dem Drama eine tragische. Indem nun diese idealistischen Menschen, in denen die Idee der Sittlichkeit lebendig geworden, hineingezogen werden in den Streit der Parteien, werden sie selbst zwar durch die Wucht der Verhältnisse vernichtet, aber mit dem menschlichen Verlust geht die konsequente ideelle Weiterentwicklung Hand in Hand. Im Unglück verwandelt sich ihre schöne Seele in eine erhabene, und der lautere Max verdammt in dieser Entwicklung Oktavios und Wallensteins Thun. Wir erkennen, dass es keine blosse Sentenz ist, wenn Thekla sagt:

Das ist das Loos des Schönen auf der Erde,

ein Grundgedanke des Werkes wird formuliert. Und ebenso bedeutend ist Wallensteins Wort über den Tod des jugendlichen Freundes:

„Was ich mir ferner auch erstreben mag,
Das Schöne ist doch weg, das kommt nicht wieder“.[1])

Sein Unternehmen hat sich nicht vereinigen lassen mit der Idee, welche, als Selbstzweck in sich abgeschlossen, die Welt des Schönen und des Sittlichen zugleich ist. So trägt es in sich nicht die Gewähr des Gelingens, es wird zu Grunde gehen.

Das Nebendrama in seiner idealen Spiegelung Wallensteins und des gesammten Geschehens bringt also die moralische Schätzung jedes einzelnen Teils. Nur durch Max wird uns Wallensteins That glaubhaft als ein Verbrechen gebrandmarkt, und mit der sittlichen kommt somit auch die historische Schätzung. Erst durch die sittliche Beleuchtung, welche das Hinzutreten der Nebenhandlung dem Drama giebt, wird es eine historische Tragödie, denn das Verbrechen Wallensteins ist eben ein Verbrechen gegen die historische legitime Macht.

So haben die psychologischen Gedanken Schillers ihm die Gliederung des Stoffes ermöglicht. Das politisch-militärische

---

[1]) S. S. 388 und S. 407. V. 3180, 3452, 3453.

Geschehen ist das Gebiet der Realisten. Hier musste, um die Geschlossenheit der Handlung zu erreichen, alles aufs strengste nach dem Gesetz der Causalität sich aneinander reihen. Aber über der endlosen Verkettung thront die idealistische Welt, in der der Mensch als Selbstzweck heilig gehalten wird; in dem Gegensatz von Max und Wallenstein wird der Konflikt ein tiefer sittlicher, dadurch ist der Schwerpunkt, der Mittelpunkt des Werkes aus dem politischen Inhalt in den sittlichen Gegensatz der Weltanschauungen verlegt. Nun schadet es nicht mehr, dass niedrige Intriguen einen grossen Teil des Stückes erfüllen, nicht mehr, dass die politischen Gegensätze nicht unmittelbar mächtig auf einander prallen, auch die Menge des Stoffs, der ausser den Verhandlungen zwischen Kaiser und Feldherr noch diejenigen mit den Schweden nötig macht, kann nicht mehr hinderlich sein. All dieses Gewirr braucht ja nicht, was wohl auch unmöglich wäre, zu einem grossen historischen Drama gegliedert zu werden, weil der Schwerpunkt, das Grosse, das Historische nicht in ihm, sondern in jenem Gegensatz der Weltanschauungen liegt, der über ihm sich aufbaut, und der ganze politische Teil nur als Darstellung des realistischen Gliedes in jenem Gegensatz etwas bedeutet. Die Nebenhandlung von Max und Thekla ist also in der That der „poetisch wichtigste“ Teil des Dramas.[1]) Denn in ihr ist der organisierende Mittelpunkt gefunden. Gelang es, den Stoff derart zu ordnen, dass alles auf jenen mit ihr gegebenen Gegensatz sich zuspitzte, so war das Drama einheitlich gestaltet. Dann genügte es auch der von Schiller formulierten Aufgabe der Poesie, der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben, denn in der Verbindung des realistischen mit dem idealistischen Charakter besteht ja die vollendete Menschheit.

Auf grund dieser Erörterungen verstehen wir ganz einige briefliche Aussagen Schillers. Er schreibt an Goethe, dass, je mehr er seine Ideen über die Form rectificire, desto ungeheurer ihm die Masse erscheine, die zu beherrschen sei.[2]) Mag dies vielleicht auch zunächst auf Lücken gehen, die er in dem Plane der eigentlichen Handlung entdeckte, so weist das Wort „Form“ doch auf jene ungeheure Erweiterung des Stoffes um ein ganzes Nebendrama, welche dem Dichter notwendig wurde, um bei seinen sittlich-psychologischen Anschauungen den Stoff zu bezwingen, ihm eben eine organische Form zu geben. Da diese Form, diese von innen heraus notwendige

---

[1]) An Goethe 9. Nov. 1798. II. S. 123.
[2]) An Goethe 13. Nov. 1796. I. S. 195.

Gestaltung des Stoffes eben dadurch gewonnen ward, dass das Drama sich durchdrang mit einem eigentlichen geistigen Gehalt, so verstehen wir, wie Schiller bei andrer Gelegenheit sagen kann, er glaube, dass das, was er Gehalt nenne, allein der Form fähig werden könne.[1]) Jedenfalls konnte er erst, nachdem er in solcher Weise über die Form zur Klarheit gekommen war, der Ueberzeugung leben, dass sein Drama als eine organische Einheit sich darstellen würde, und wenn er am 23. Januar 1797 an Körner schreibt: „Es soll ein Ganzes werden, dafür stehe ich Dir, und leben soll es auch in seinen einzelnen Teilen,"[2]) so können wir sicher sein, dass er damals ungefähr mit der Organisation fertig war, welche wir soeben zu entwickeln uns bemüht haben. Es erfolgte also die Umbildung des ursprünglichen Plans durchaus nach den Prinzipien, die Schiller in Kants Schule erworben.

Als er im Oktober 1796 ernstlich begann, hoffte er in drei Monaten mit der Bewältigung des Stoffes[3]) und im Sommer mit der Ausführung selbst fertig zu sein.[4]) Aber bereits im Dezember begann er, zuwider seinem ursprünglichen Plane, Vorbereitung und Ausführung noch länger zu trennen, mit der Ausführung und schrieb sogleich viele Szenen im ersten Akt[5]) und zwar nach Humboldts Rate in Prosa,[6]) die diesem Stoff, wie er meinte, auch vielmehr zusage,[7]) besonders da er das Stück fürs Theater bestimmte.[8]) Begreiflicher Weise wurde beim Schreiben seine Anschauung mit jedem Tage lebendiger, eins brachte das andere herbei,[9]) und selbst der Plan konnte jetzt erst reif werden, da er aus dem Leben entspringen musste.[10]) Sein Mut wuchs, er fühlte sich im Gelingen,[11]) und der Stoff unterwarf sich ihm mehr und mehr.[12])

Ende Januar und im Februar 1797 rückte die Arbeit langsam fort, weil Schiller an die schwerste Krise kam; er meint damit ohne Zweifel die Ausführung der Liebesszenen im zweiten Akt.[13]) Freilich erschien ihm der erste Akt

---

[1]) 7. Februar 1797 An Goethe. I. S. 226.
[2]) IV. S. 7.
[3]) An Körner 28. Oct. 1796. III. S. 375.
[4]) Briefwechsel zwischen Schiller und Cotta. Herausgegeben von Wilhelm Vollmer. Stuttgart 1876. An Cotta 25. October 1796. S. 203.
[5]) An Goethe 16. Dezember 1796. I. Teil. S. 211.
[6]) An Körner 28. Nov. 1796. III. S. 398.
[7]) An Goethe 16. Dez. 1796. I. S. 211.
[8]) An Körner 28. Nov. 96. III. S. 398.
[9]) An Goethe 16. Dez. 96. I. S. 211.
[10]) An Körner 27. Dez. 96. III. S. 401, 402.
[11]) An Körner 23. Januar 97. IV. S. 6 und 7.
[12]) An Goethe 11. Jan. 97. I. S. 217, 218.
[13]) 24. Januar 97 an Goethe I. S. 220 und bes. 7. Februar 97 an Goethe I. S. 227.

früher wie als der längste so auch als der schwierigste wegen der Anlage der Charaktere, aber doch vollendete sich die Exposition und die Einführung der Charaktere erst im zweiten Akt.[1]) Wir können aber wohl noch tiefer begründen, warum Schiller diese Stellen als die Krise bezeichnete: es galt das Gleichgewicht zwischen der Welt der Realisten und derjenigen der Idealisten herzustellen und die beiden in das rechte Verhältnis zu setzen, dass sie sich gegenseitig hoben und beleuchteten. Doch hoffte er am 24. Februar, binnen 8 Wochen entschieden zu wissen, wie viel Zeit ihm der Wallenstein noch kosten würde.[2])

Am 9. März richtet Schiller an Körner die Bitte, ihm die Titel astrologischer Bücher anzugeben, und dieser genügt am 14. seiner Forderung. Am 7. April dankt Schiller ihm. Besonders hat ihn ein lateinisches Gespräch, aus dem Hebräischen übersetzt, belustigt, zwischen einer Sophia und einem Philo über die Liebe, worin die halbe Mythologie in Verbindung mit der Astrologie vorgetragen wird.[3]) An demselben Tage schreibt er von eben diesem Gespräch an Goethe. Indessen sei er nicht ohne Hoffnung, diesem astrologischen Stoff eine poetische Dignität zu geben.[4])

Hiermit erweitert sich also wiederum der Stoff. Auch das astrologische Element, welches ohne Zweifel von Anfang an geplant war, musste in enge Beziehung gesetzt werden zu dem übrigen Charakter Wallensteins und sich mit Notwendigkeit einfügen in die Gesammtstruktur. Gilt es nun also, in die Entwicklung der Verhältnisse einen notwendigen Causalnexus zu bringen, das astrologische Element damit zu verknüpfen und beide organisch zu verbinden mit dem idealistischen Element, welches die Form des Werkes erst schafft und vollendet, so wird es die erste Aufgabe des Dichters sein müssen, sich über den Zusammenhang der Handlung klar zu werden, die poetische Fabel derart zusammenzusetzen, dass jeder Teil in sich mit notwendiger Stetigkeit sich entwickele und im richtigen Verhältnis zu dem Ganzen stehe. Wirklich entwirft Schiller im April 1797 ein detaillirtes Scenarium des ganzen Wallenstein und findet, dass der ganze Cardo rei in der Kunst darin liegt, eine poetische Fabel zu erfinden. Der Dichter muss dabei, die tiefliegende Wahrheit, worin eigentlich alles Poetische liegt, treffen und eben als

---

[1]) An Körner 27. Dez. 96. III. S. 402.
[2]) An Körner IV. S. 13.
[3]) An Körner IV. S. 14, 16—20, 22.
[4]) An Goethe 7. April 1797 I. S. 235.

absolut wahr kann eine poetische Darstellung niemals mit der Wirklichkeit coincidiren. Er schreibt die Fabel seines Wallenstein mit völlliger Ausführlichkeit nieder, um sich durch die Erzählung Rechenschaft zu geben, dass keine Lücken übrig sind. [1])

Hiermit war der eigentliche Grund seines Stückes festgelegt, und es konnte sich nur noch um eine mehr oder weniger künstlerisch vollkommene Ausgestaltung handeln. Er las in dieser Zeit Shakespeares Julius Cäsar, Sophokles' Philoktet und Trachinierinnen,[2]) er sah Goethes „Hermann und Dorothea" entstehen und besprach bei dieser Gelegenheit mit dem Freunde alle Fragen über epische und dramatische Kunst. All dieses, schreibt er an Körner, „hat auch für meinen Wallenstein grosse Folgen; und da ich bei dieser Gelegenheit tiefere Blicke in die Kunst gethan, so muss ich manches in meiner ersten Ansicht des Stückes reformiren. Diese grosse Krise hat indess den eigentlichen Grund meines Stückes nicht erschüttert: ich muss also glauben, dass dieser ächt und solid ist.[3]) Von „Hermann und Dorothea" sagt Schiller ein ander Mal, es sei mit erstaunlichem Verstande angelegt, und da er von seiner Arbeit am Wallenstein bemerkt, der Plan könne nicht streng genug mit dem Verstande berechnet werden,[4]) so mag es die durchsichtige Klarheit und die Geschlossenheit jenes Gedichts gewesen sein, was ihm eben jetzt, da er mit der Niederschrift seines Plans beschäftigt war, seine Pflicht und Aufgabe aufs strengste einschärfte. Sophokles aber und Shakespeare mit der Darstellung des Volks in „Julius Cäsar" gaben ihm Einblick in eine eigene Art zu charakterisieren. Jener giebt überhaupt keine Individuen, sondern nur idealische Masken, die sich mit ihren festen und permanenten Zügen geschwinder exponieren. Ebenso stellt Shakespeare das Volk mit ungemeiner Grossheit als ein poetisches Abstraktum dar.[5]) Goethe und Schiller wandten sich mit grossem Interesse dieser Untersuchung der Charaktere zu, und auch diese in wechselseitigen Mitteilungen geklärte Erfahrung wendet Schiller sogleich produktiv an.[6]) Denn auf diese Art liess die Armee in Soldaten und Generalen sich vor die Phantasie und sogar vor die Augen bringen, indem man einzelne typische Vertreter hinstellte, einzelne idealische Masken der Armee.

---

[1]) An Goethe 4. April 1797 S. 233, 234 und 18. April S. 240.
[2]) An Goethe 4. April 97 S. 234, 7. April S. 235.
[3]) An Körner 7. April 97 IV. S. 21.
[4]) An Körner 28. Oct. 96 III. S. 375 und 12. Sept. 94 III. S. 197.
[5]) An Goethe 4. April 97 und 7. April 97 I. S. 234 und 235.
[6]) An Goethe 21. Juli 1797 I. S. 275.

Hierdurch erleichterte er sich in der Ausführung die Bezwingung des Stoffes, das Drama gewann an historischer Treue und poetischem Leben zugleich. Aber der Grund, der Organismus des Stückes war durch diese nun sogleich als produktiv sich erweisende Erkenntnis nicht berührt, sie betraf eben nur die Gestaltung. Hiermit ist uns wohl jener wichtige Brief an Körner verständlich geworden.

Es trat nun in der Ausarbeitung eine längere Pause ein, welche besonders durch die Arbeiten für den Almanach ausgefüllt war. Schon im Juli schreibt Schiller, dass vor einem Jahr der Wallenstein nicht fertig sein könne,[1]) und Cotta kann er Ende Oktober das Manuscript nicht vor dem Junius versprechen.[2]) Doch war er, als er im Anfang Oktober 1797 die bereits aufgeschriebenen Scenen wieder vornahm, im Ganzen wohl zufrieden. Er fand es poetisch organisiert und durfte sich sagen, dass der Stoff in eine rein tragische Fabel verwandelt sei. Der Moment der Handlung war so prägnant, dass alles was zur Vollständigkeit derselben gehört, natürlich, ja in gewissem Sinn notwendig darin lag, daraus hervorging. „Es bleibt nichts blindes darin," schreibt er, „nach allen Seiten ist es geöffnet. Zugleich gelang es mir, die Handlung gleich vom Anfang in eine solche Präcipitation und Neigung zu bringen, dass sie in stetiger und beschleunigter Bewegung zu ihrem Ende eilt. Da der Hauptcharakter eigentlich retardirend ist, so thun die Umstände eigentlich alles zur Krise, und dies wird, wie ich denke, den tragischen Eindruck sehr erhöhen." In demselben Briefe preist er jenes wunderbare Meisterwerk tragischer Komposition, den „König Oedipus" des Sophokles, der gleichsam nur eine Analysis sei. Alles ist schon da und wird nur herausgewickelt.[3])

Wir erhalten also hiermit das Zeugnis, dass die Gestaltung des tragischen Planes gelungen war, und damit ist der wichtigste Markstein in der Entstehungsgeschichte dieses Werkes gesetzt. Wenn Schiller jetzt im Kalender am 4. Oktober 1797 wiederum verzeichnet: „An den Wallenstein gegangen,"[4]) so hatte er die gewaltigste Gedankenarbeit, das Werk des Verstandes hinter sich; nur der dichterischen Darstellung galt noch sein Bemühen. Uns aber erwächst hier die Pflicht, nach den gegebenen Gesichtspunkten aus dem

[1]) An Körner 10. Juli 1797 IV. S. 39.

[2]) An Cotta 30. October 1797 S. 266.

[3]) An Goethe 2. October 1797 I. S. 315.

[4]) Schillers Calender S. 50. Düntzer behauptet, Schillers Eintragung gebe den 3. October an. „Erläuterungen zu den Deutschen Klassikern" 46., 47. Bändchen. Schillers Wallenstein. 4. Aufl. Leipzig 1886 S. 45.

fertigen Werke zu entwickeln, wie Schiller den Stoff bezwungen hat, um hierdurch eine tiefere Deutung der angeführten Briefstelle zu geben.

Wir betrachten zunächst die politische Seite. Das Heer ist durchaus Wallensteins Schöpfung, mit ihm hat er dem kaiserlichen Namen Achtung verschafft, aber freilich als eigenmächtiger Führer, indem er, einmal abgesetzt, das zweite Mal das Kommando nur auf die Bedingung übernahm, dass keiner neben ihm zu befehlen habe, auch der Kaiser nicht. Musste schon diese unnatürliche Macht dem Kaiser immer verdächtig sein, so konnte die Art, wie Wallenstein sein Heer sammelte und leitete, nur bestehendes Misstrauen vermehren. Er gab nichts auf Konfession und Vaterland, sondern nur auf militärische Tüchtigkeit, und er fühlte sich nach seiner Erhebung aus der Regensburger Schmach nicht mehr als Feldherr des Kaisers, sondern des Reiches; zum Wohle des Ganzen will er den Feldherrnstab führen. Wie das Heer im allgemeinen, so sind auch die einzelnen hervorragenden Führer seine Geschöpfe. Unbegrenzte Möglichkeit der Beförderung stand offen, mit Wohlthaten und Auszeichnungen überhäufte er sie, er verhalf ihnen zu ihren Forderungen. So hat der hochstrebende eigenmächtige Mann die Grundlage seiner Macht selbst geschaffen unabhängig, ja vielfach in völligem Gegensatz zum Hof. Seine Lage, wie sie ist, seine Isolierung, überhaupt das ganze Verhältnis zwischen ihm, Heer und Hof ist unmittelbar erklärlich durch die Richtung, die er in Folge der Entwicklung seines persönlichen Wesens genommen hat.

Dieses, der schroffe Gegensatz zwischen dem Heer mit seinem Feldherrn und dem Hof, ist das eine Element in der politischen Situation am Beginn Stücks, das zum Konflikt mit Notwendigkeit drängt.

Aber auch die Stellung der Schweden erklärt sich aus Wallensteins eigenstem Wesen. Sein hohes Streben für das ganze deutsche Reich, durch welches er sich eines Fürstensitzes würdig machen will, gönnt den Schweden keinen Anteil an deutschem Lande, in wunderbarer Vorliebe für das Geheimnisvolle giebt er nichts Schriftliches von sich, teilt keinem seine wahren Absichten unzweideutig mit, zögert unbegreiflicher Weise fort und fort, sodass den Schweden jede Sicherheit eines Vorteils bei diesem Bündnisse fehlt und sie, der zögernden Ungewissheit müde, die Verhandlungen abbrechen wollen. Demnach haben sich die politischen Verhältnisse zu dem für Wallenstein so bedrohlichen Zustand allein unter dem Einfluss seines Wesens und Handelns entwickelt.

Betrachten wir unter diesem Gesichtspunkte das Drama, so müssen wir seine Höhe in den Worten erblicken, in denen Wallenstein den letzten Entschluss seines Verrats fasst, nach der jetzigen Einrichtung am Ende des ersten Aktes von „Wallensteins Tod.“ Die Verpflichtung der Generale (Piccolomini IV.) soll den Grund des Unternehmens sichern, doch gelingt sie nur scheinbar, wie sich später erweist, und ist also ein halber Erfolg, wiederum weil der stets einsame Wallenstein die Sache nicht selbst energisch in die Hand nimmt. Aber schon hat Oktavio die Netze um ihn gesponnen, der Unterhändler Wallensteins, Sesin, ist von seinen, den kaisertreuen Truppen gefangen. Dies muss endlich Wallenstein zum Handeln bestimmen. Er will auch nach der andern Seite den Schritt sichern, er will den Vertrag mit den Schweden endgültig abschliessen. Doch auch diese Absicht führt er nicht zur Zufriedenheit aus, weil er, seinem Charakter gemäss, starr an seinem Plane festhält, den Schweden keinen Vorteil zu bieten.

Somit ist die politische Situation und ihre Entwickelung durch Wallensteins Persönlichkeit bestimmt. Aber auch die Art, wie es der kaiserlichen Partei gelingt, den Gegner zu vernichten, erklärt sich aus Wallensteins Natur. Das unerschütterliche Vertrauen zum Oktavio hat seine Hauptstütze in dem herrisch-eigenmächtigen Charakter, der nicht einmal sich selbst zugeben kann, dass er sich in einem Menschen geirrt habe, und der in seiner stolzen Selbstsicherheit sich gegen die Vertrautesten, gegen die Warner Illo und Terzky verschliesst. Buttler wird durch einen vorgelegten Brief Wallensteins in seine Raserei gegen ihn gebracht. Die mächtigen Eigenschaften und ihre Verkörperung, die genialen Intentionen, auf die Wallenstein sein ungeheures Unternehmen gründet und richtet, werden zugleich persönliche und politische Fehler, welche es zerstören.

Hiermit ist denn die erste Aufgabe des organisierenden Dichters vollendet. Alle politischen Elemente sind in engste Beziehung gesezt zu dem Charakter des Helden. Die vielen Teile sind einheitlich verknüpft. Da es sich nun um die Entwicklung einer politischen Lage handelt, so müssen die Verhältnisse selbst die Richtung zum Untergange des Helden erhalten, und dies geschieht, wenn sie im Momente seines Entschlusses so gefügt sind, dass sein Handeln zu spät kommt, dass sie seine Vernichtung bereits in sich tragen. Die Handlungsweise Wallensteins, die wir beobachtet, lässt Oktavio Zeit; er ist ein thätiger Lauscher an seiner Seite, er sichert dem Kaiser die auswärtig quartierten Regimenter, er hat,

während Illo nur die Generale verpflichtet, die Aechtung des Feldherrn in der Hand, und seine Werkzeuge fangen den Sesin. Es ist dann ein prachtvoll konzentrierter Beginn der Umkehr, dass Wallenstein gerade den Oktavio zur Führung der auswärtigen Truppen entsendet und sich hiermit selbst in die Hände des Mannes überliefert, der ihn bereits umgarnt hat. Hier werden die zerstreuten Fäden zusammen gefasst, das Verderben Wallensteins ist besiegelt; nachdem Oktavio mit der ihm eigenen Sicherheit noch Isolan und Buttler gewonnen, im Heere die Nachricht vom Verrat des Feldherrn verbreitet hat, ist jede Aussicht auf Rettung geschwunden. Wie das Drama in zwei Stufen, deren jede keinen absolut sichern Grund gab, zur Höhe hinaufstieg, so sinkt es jetzt in zwei Stufen zur Katastrophe; zunächst zwingt der Abfall fast aller Regimenter Wallenstein nach Eger aufzubrechen, dann endet der Mord seinen Fall.

In beiden Teilen ist Wallenstein eigentlich ein leidender Held. Die kaiserliche Partei handelt von Anfang an und gestaltet die Verhältnisse zum Verderben des Gegners. So bestimmt denn sein eigentümliches Verhalten, das wir oben betrachtet, auch mit Notwendigkeit den ganzen Bau des Dramas. Auch dieser lässt sich vollkommen entwickeln aus dem Wesen des Helden. Wie die ganze Lage im Beginn des Stücks, wie jedes Element und jeder wesentliche Schritt der Handlung sich aus seinem Charakter erklärt, so muste um diese eigentümliche Richtung des Charakterdramas zu vollenden, sich der entscheidende Grundzug des Helden, dass er eben zu lange zögert, auch in dem ganzen Gefüge der Handlung ausprägen. Dann trug diese schon in ihrem politischen Teil den tragischen Grundzug. Dann war der eigentliche Stoff unterworfen.

Wir verstehen es jetzt, wie Schiller den Hauptcharakter eigentlich retardierend nennen und aus diesem seinem Wesen ableiten konnte, dass die Umstände eigentlich alles zur Krise thun, wir verstehen, dass er die Handlung gleich von Anfang in eine solche Präcipitation und Neigung gebracht sah, dass sie in stetiger und beschleunigter Bewegung zu ihrem Ende eilt. Aber wir verstehen auch, warum er gerade in diesen Tagen den „König Oedipus“ des Sophokles so rühmen konnte, denn auch der zweite Teil seines Dramas ist nur Auswickelung aus einer fertigen Situation, eine tragische Analysis.

Wie aber weiss Schiller den fertig organisierten Stoff vor den Augen der Zuschauer darzustellen? d. h. wie bildet und führt er seine Charaktere?

Oktavio ist, wie Schiller selbst es ausspricht,[1]) nach dem Weltbegriff ein ziemlich rechtlicher Mann. Er betrachten nächst Gott den Kaiser als den höchsten Gegenstand aller Pflichten, und seine laxe Weltmoral erlaubt ihm, das Vertraute seines Freundes zu dessen Verderben zu benutzen,[2]) da dieser Freund ein Verräter am Kaiser ist. Es beherrschen also sein Verhalten die alltäglichen sittlichen Begriffe, welche die Bequemlichkeit von der Tradition hinnimmt, nicht das unmittelbare Gefühl eines reinen Herzens sich selbst vorschreibt. Dem entsprechend finden wir noch ein anderes Motiv. Erwägen wir Theklas Wort, dass Max, aus altlombardischem Geschlecht, durch Abstammung ihrem Vater ebenbürtig sei,[3]) halten dazu Maxens bangen Argwohn, den er dem Vater ausspricht: „Du steigst durch seinen Fall“[4]) und vor allem des wilden Illo schadenfrohe Worte:

„Der hat sein ganzes Leben lang sich ab-
Gequält, sein altes Grafenhaus zu fürsten!“,[5])

so erhalten die Schlussworte der ganzen Trilogie eine besondere Bedeutung. Wie die Moral Oktavios die äusserliche alltägliche ist, so richtet sich sein Streben auf äussere Ehre, wie sie nur das alte Kaiserhaus vollgültig zu geben vermag, und er hat wohl auch eine altadelige Abneigung gegen den kühnen Emporkömmling. So gehört er mit all seinen Gedanken der Welt des „ewig Gestrigen“ an, in der Wallenstein seinen ärgsten Feind sieht, Tradition und Gewohnheit leiten ihn: offenbar ist er eben so recht geeignet zum typischen Vertreter der Macht, gegen die Wallenstein sich richtet, die sich gegen Wallenstein wehrt. Kein einziges Mal im ganzen Stücke steht er redend dem Feldherrn gegenüber, sein Weg geht eben still neben dem des befreundeten Feindes, und keinerlei Auseinandersetzung kann zwischen ihnen statt haben. Der Gegensatz ist ein geheimer und kein persönlicher. Dieses Wesentliche seiner Mission, dass sie eine geheime ist, bestimmt seinen individuellen Charakter im Stück. Das Eigentümliche seines Auftretens ist meist eine vornehme höfliche Zurückhaltung den Generalen gegenüber, gegen den Sohn

---

[1]) Schiller an Böttiger 1. März 1799 S. 98 und 99 bei Fielitz „Studien zu Schillers Dramen“ Leipzig 1876.

[2]) S. Goethes Aufsatz in der „Allgemeinen Zeitung“ 1799 (25.—31. März) über die erste Aufführung der „Piccolomini“. In Maltzahns Ausgabe des „Wallenstein“ nach den Handschriften und Veränderungen des Verfassers vom Jahre 1799. Stuttgart 1861. S. 74, 75.

[3]) Wallenstein S. 160, 161. V. 1775—1777.

[4]) Daselbst S. 281. V. 210.

[5]) Daselbst S. 368. V. 2765, 2766.

kluge gedankenvolle Berechnung, beide im Dienste seines Zwecks, beide wohl passend zu der menschenkundigen und weltklugen Sicherheit seines Handelns. Wie also seiner Stellung im Gesammtorganismus sein typischer Charakter angepasst ist, so seine individuelle Eigenart seinem Auftreten in den einzelnen Teilen, und trefflich fügt sich die letztere zum Wesen des vollkommenen Aristokraten.

Von den Vertrauten Wallensteins ist zunächst das Ehepaar Terzky einer Betrachtung wert. Der Graf meldet von den Unterhandlungen mit den Schweden, er handelt nicht. Er wird eingeweiht in die Intriguen Illos und seiner Frau, ohne irgendwie eine thätige Rolle dabei zu spielen. Ebenso wenig thut er dies beim Bankett, er berichtet zuerst Sesins Gefangennahme, Isolans Abfall voller Aufregung und Wut und teilt Illos Hoffnungstaumel beim Herannahen der Schweden. Da er also nirgends eine wirklich bedeutende Stelle im Gefüge der Handlung hat, ist er die mindest ausgeprägte Individualität des Stücks, ein wirklicher Durchschnittsmensch dieses Kreises geblieben. Seine Stimmung begleitet nur die Ereignisse, die er meldet. Höchstens, dass er hie und da die Wildheit Illos zu mässigen sucht. Aber in seinem Zureden an Wallenstein, in seiner Warnung vor Oktavio verstärkt er nur die Stimmen anderer, und den einzigen Zug, durch den er als Schwager Wallensteins eine eigene Bedeutung haben könnte, hat der Dichter seiner Frau gegeben: den verzehrenden Stolz und Ehrgeiz des jungen aufstrebenden Adelsgeschlechtes, welches die Augen zur Königskrone erhebt. Dieses ehrgeizige und kluge Wesen hat das Blut des Mannes mit aufgesogen. Ein echtes starkes Weib sieht sie nur das hohe Ziel, lenkt rücksichtslos zu seiner Erreichung alles Leben, auf das sie Einfluss üben kann, und weiss an entscheidender Stelle mit gewissenloser Dialektik Wallensteins Zweifel zu heben. Wie es nur die äussere Ehre war, nach der sie strebte, so ängstigt beim Misslingen nur die Schande, die Schmach vor der Welt dieses echte Weib, keine sittliche Schuld würde sie schrecken, und ihr Tod ist ihres Lebens würdig.

Die eigentliche praktische Leitung der Wallensteinschen Interessen liegt in der Hand Illos. Vom ersten Auftritt an ist er führend, organisirend, überwachend thätig. Er leitet die heftigen Ausfälle gegen Questenberg, er schürt unter den Generalen und verbreitet Wallensteins Intentionen. Ein echter Abenteurer im Gefolge des wagenden Emporkömmlings kennt er keine Ideen — die Treue ist ihm ein leerer Wahn —

keine Skrupeln. Als der erste ruft er aus, dass Suys den Tod verdient habe, womit der ganze Gegensatz Wallensteins gegen den kaiserlichen Hof zum Ausdruck gelangt. Er ist ein massloser Mensch in der Heftigkeit, in der Wut, in der Freude — eine höchst lebendige, durchgeführte Individualität. Auch sein Charakter ist offenbar gebildet nach der Stellung, die er im Drama einnimmt als Leiter all der teils schmutzigen, teils verwegenen Unternehmungen.

Aus der Masse der Generale, welche in der Bankettscene mit wenigen Strichen meisterhaft charakterisiert werden, heben sich Isolan und Buttler ab als Repräsentanten des entscheidenden Kampfes um die Armee. Isolan ist nur als ein Soldatentypus wichtig für das Stück durch die Art, wie er gewonnen, und wie zum Abfall von Wallenstein verleitet wird. Innerlich haltlos, leichtlebig und unbekümmert um alles, was über seinen Horizont hinausgeht, vor allem um politische Dinge, ist er gewonnen, als Wallenstein seine Schulden bezahlt — und wir erkennen wie später[1]) auch an ihm die Menschenkenntnis des Feldherrn —, und er fällt ab ratlos vor dem kaiserlichen Namen, unfähig zu schnellem Entschluss, der einen Charakter verlangt. Es ist der gedankenlose Soldat, der in allen wichtigen Entscheidungen des Beispiels und der Führung bedarf, weil Herz und Wille ihn nicht leiten. In diesen allgemeinen Zügen repräsentiert er einen ganzen Teil des Heeres.

Wesentlich im Gefüge des Ganzen ist Buttler als Mörder Wallensteins. Er ist ein Emporkömmling aus den niedrigsten Schichten, und das Bewustsein seiner Laufbahn ist seine verwundbare Stelle. Wer ihn in seinem empfindlichen Ehrgefühl kränkt, macht ihn zu seinem Feinde. So bleibt er Wallensteins treuester Anhänger, so lange er sich vom Hause Oestreich zurückgesetzt meint. Als er erfährt, dass die Beleidigung durch Wallenstein veranlasst ist, da wendet sich gegen diesen die furchtbare wilde Leidenschaft dieser verschlossenen ganzen Natur, und fest gegen jeden Einspruch, gegen jede Bitte, gesammelt und ohne Skrupeln, schreitet er seinen sicheren Gang bis zum Ende — herrlich in Beziehung gesetzt zu Wallenstein selbst, ein Emporkömmling wie dieser, von Rache getrieben gleich ihm.

Demnach finden wir die Charaktere der sämmtlichen wichtigen Personen gestaltet nach der Stelle, welche sie handelnd, Stimmung gebend oder ausmalend im Stücke einnehmen, und zwar nicht nur in der eigentlichen Handlung, sondern auch

[1]) Wallensteins Tod III. 7 S. 306. V. 1622—1640.

in dem grossen Gegensatz, der dieser zu grunde liegt. Wir haben also die Organisation und die Darstellung des politischen Stoffes hiermit erkannt. Bei der letzteren hat Schiller seine Erfahrungen über die idealischen Masken, über die typischen Charaktere mit ihren festen und permanenten Zügen ausgiebig benutzt und dadurch vor allem die Generale, die Armee vor unsere Anschauung gebracht.

Die reale Welt des Dramas war hiemit entfaltet. Alle Menschen, die sich in ihr bewegen, sind nach Schillers Ausdruck Realisten. Sie handeln nicht nach reinen sittlichen Normen, sondern nach äusseren Zwecken allein, sie sind durch Berechnungen der Zweckmässigkeit oder durch Leidenschaften getrieben, keine Idee ist heimisch in diesem wohl gefügten Reiche der Sachen. Wie Oktavio in falscher toter Sittlichkeit intriguenhaft nur die politischen Interessen des alten Kaiserhauses versieht, so ist die Terzky nur von dem Ehrgeiz ihrer aufstrebenden Pläne geleitet, so Illo allein von dem Interesse seines Feldherrn.

Aber wir wissen, dass die Form des Dramas auf dem Gegensatz der Realisten und der Idealisten beruht. Wie fügt Scihller in den fertigen Plan die idealistische Welt hinein?

Wallenstein hat den Obersten Max Piccolomini ausgesandt, um seine fürstliche Tochter Thekla und deren Mutter, die Herzogin, nach Pilsen zu geleiten. In dem ungewohnten Verkehr mit den Damen, in der bald erwachenden Liebe zu Thekla verfeinert sich das geistige Wesen des ritterlichen Jünglings, welches, vordem nur aufrichtig und natürlich, nun sich erfüllt mit einem wirklichen Lebensinhalt. Jetzt fühlt er tiefer und wahrer alles Edle und alles Unedle, er wird streben, in jedem Kampfe rein zu bleiben. So wird ihn diese Sendung oder vielmehr das feinere Seelenleben, welches sie in ihm entwickelt, einmal seinem Vater Oktavio und seinem Freunde Wallenstein feindlich gegenüberstellen, sie giebt ihm den zentralen Standpunkt zwischen beiden Parteien. Wallenstein aber liess Frau und Tochter herbeiholen, weil er mit seinen Plänen, seinem Abfall vom Kaiser beginnen wollte; so ist die Verbindung dieses Teils mit der politischen Handlung hergestellt.

Die weitere Entwicklung des Liebesverhältnisses von Max und Thekla ist durchgehends in Parallele gesetzt zu der Entwicklung der Wallensteinwelt. Die Terzky sucht durch die Liebe Max zu gewinnen, wie Illo durch die gefälschte Eidesformel die Generale. Als Oktavio die Liebe bemerkt, ist er gezwungen, wider seine frühere Absicht Max in seine Pläne einzuweihen. Max

aber will sich selbst bei Wallenstein Klarheit verschaffen und erhält dort die Gewissheit, dass er sich von ihm losreissen muss, aber ebenso auch von seinem Vater. Beide Abschiedsszenen enden ohne Entscheidung, Thekla soll Max den rechten Weg weisen. Sie bestimmt ihn seinem Gefühle gemäss. Wie er dem grossen Feldherrn im Augenblick seiner höchsten Kraft selbst im Moment seiner völligen Reife gegenübertrat, so vollendet er hier den grossen Abfall von Wallenstein, aber nicht als ein Kaiserlicher wie die andern, sondern selbständig und ganz allein sucht er mit seinen Kürassieren den Tod. Er findet ihn in einem eigenmächtig begonnenen, durchaus nicht kaiserlichen Gefecht, Thekla wirft gleich ihm das inhaltlos gewordene Leben fort; so deuten sie hier vor auf das Schicksal Wallensteins.

Es ist also die Entwicklung dieser idealistischen Menschen nach der ethischen Psychologie Schillers aus schönen zu erhabenen Seelen, dieses reinen Liebesverhältnisses bestimmt durch die politische Entwicklung der realistischen Welt, in welches es durch seine Entstehung hineingezogen ist, und da von ihm aus nach beiden Seiten die Fäden gehen, da es sich entwickelt in Parallele mit beiden Parteien, so strahlt von jedem Teil dieser Entwicklung die Beleuchtung der Idee über den entsprechenden Teil der eigentlichen Handlung. Auch dieses eigentümliche Element wird in sich voll entfaltet und vollkommen mit der Haupthandlung verknüpft. Immer mehr stellen die Liebenden sich auf sich selbst und lösen sich schliesslich ganz aus den Wirren der Welt, wodurch denn die Liebesidee immer mehr ihr Wesen entfaltet, als reiner Selbstzwek allein in sich zu ruhen. Diese Entwicklung der Idee vollzieht sich durch die Entwicklung der Liebenden, welche wir bereits erkannt, und diese Entwicklung des Verhältnisses durch die beteiligten Menschen beleuchtet und verurteilt das Handeln der Realisten: die Idee wird darin vernichtet.

Nun also ist die vollkommene Darstellung der Handlung derart gelungen, dass jedes sachliche Element in engste Beziehung gesetzt ist zu dem Wesen des Helden, dass also die Geschlossenheit in diesem Teile erreicht ist, zugleich aber jeder Teil unter der Beleuchtung der ewigen Idee steht. Es ist in der Handlung nichts blindes mehr, nach allen Seiten ist sie geöffnet. Alles gipfelt mit Notwendigkeit in dem Gegensatze der realistischen und der idealistischen Weltanschauung, in dem Gegensatze zwischen Wallenstein und Max. Der zu erreichende Zweck ist das charakteristische Wort für die Wallensteinwelt, dem reinen Herzen zu folgen

ist Maxens Grundgedanke. Mit Berechnung der menschlichen Handlungen, wie sie mit Notwendigkeit erfolgen, im Zwang der Verhältnisse sich stark zu behaupten ist Wallensteins Ideal, Max will die Verhältnisse umbilden nach der Idee sittlicher Reinheit oder jedenfalls über allen Verhältnissen das reine Herz bewahren, mag die Stellung in der Welt dann werden, wie sie will.

Nun entwickelt sich also die Handlung mit stetiger Notwendigkeit nach dem Kausalitätsgesetz. Diesen ihren Grundzug bezeichnet der Schicksalsgedanke, welcher im engsten Zusammenhange mit dem Sternenglauben Wallensteins steht.

Schon in früher Jugend, wie uns Gordon belehrt,[1]) war Wallenstein über seine Jahre ernst, auf grosse Dinge gerichtet. Die wunderbare Rettung bei einem Fall aus hohem Fenster weckte in ihm den Glauben, dass er ein bevorzugtes und befreites Wesen sei, welches kecken Sinnes alles wagen dürfe. Aber sein Ehrgeiz — wir hören es von der Herzogin [2]) — war zunächst noch ein mild erwärmend Feuer, und alles geriet ihm. Nach dem Regensburger Fürstentag jedoch fuhr ein finsterer und unsteter Geist in ihn; er vertraute dem alten Glück, der eigenen Kraft nicht mehr, und so

„Wandt' er sein Herz den dunkeln Künsten zu,
Die keinen, der sie pflegte, noch beglückt."

Mag nun die Herzogin mit dieser Zeitbestimmung ganz das Richtige treffen oder nicht, jedenfalls erkennen wir hier den Zusammenhang des Sternenglaubens mit diesem von früh auf dunkeln geheimnisvollen Wesen und die Bedeutung der Sterne für einen in seinem geraden Fortschreiten gebrochenen Mann. Sie sind für ihn zunächst wesentlich als Stütze. Sie halten ihm stets sein grosses Ziel, seine grosse Bestimmung vor Augen. So verbindet sich der Sternenglaube mit dem Zuge seines Wesens, welcher zunächst seine Lage im Beginn des Stücks herbeigeführt hat. Zugleich aber wird er eine weitere Erklärung für sein Auftreten im Drama selbst, und wir sehen, wie auch hier der Glaube zu seinem Charakter passt, aus seinem Charakter sich erklärt. Die Sterne sagen: die Stunde ist noch nicht da! so verzögert er die Entscheidung des Abfalls und den Abschluss des Bündnisses mit den Schweden. Auf sie und ein wundersames Erlebnis, dem nur ein derart mystisch gestimmtes Gemüt so hohe Bedeutung beilegen kann, gründet Wallenstein sein felsenfestes Vertrauen zum Oktavio. Der Sternenglaube trennt ihn von seiner nächsten Umgebung, der wegen der isolierten Zurückhaltung des Gebieters ein

---

[1]) Wallenstein S. 355 ff. V. 2548 ff.
[2]) Wallenstein S. 292 V. 1394.

weiter Spielraum gegeben ist, aber — wiederum der Sterne wegen — kehrt er sich dann nicht an ihre Massnahmen. So wird der Zwiespalt zwischen Grübelei und praktischem Handeln, der in Wallenstein besteht, auch in die Aussenwelt übertragen. Wallenstein ist eben in seiner eigenen Welt heimisch, deren ganze Eigenart sich in dem Sternenglauben ausprägt, und er hat dabei trotz der eminent praktischen Anlage seiner Natur etwas die Sicherheit und Vorsicht im irdischen Leben verloren. Dieses Missverhältnis seiner Natur, in die Aussenwelt übertragen, begründet aufs entschiedenste die Tragik und die tragische Ironie des Werks, indem in der Welt der Sachen eben zweckmässig praktisches Handeln sein Recht behält. Wie also der Sternenglaube sich aus Wallensteins Natur erklären lässt, so erklärt und begründet er andererseits wieder sein ganzes Benehmen, jeden seiner Schritte.

Auch er erfährt seine ideale Spiegelung in den Scenen von Max und Thekla,[1]) wobei Schiller sich offenbar anregen liess von dem oben erwähnten astrologischen Dialog über die Liebe. So gab er diesem Stoff eine poetische Dignität. Auch das astrologische Element ist also in Beziehung gesetzt zu allen Teilen des Stücks.

Jeder Charakter war einerseits gebildet nach der Bedeutung, welche er für die einzelnen Teile der Handlung hatte, andererseits brachte er in seinem ganzen Gepräge eine Seite der grossen Gegensätze zum Ausdruck, welche das ganze Stück beherrschen. Wir erkannten in der Max-Thekla-Welt die immanente eigene Entwicklung und die hohe Wichtigkeit im Ganzen des Dramas. So ist auch der Sternenglaube nicht nur für die einzelnen Schritte der Handlung bedeutsam, sondern er ist ebenso ein Ausdruck der grossen Grundgedanken Wallensteins. Ist das ganze Thun des Menschen notwendig wie des Baumes Frucht, so mag man es leicht als eine Aussaat von Verhängnissen auffassen, über die man die Sterne befragen kann. Ist es eben dieser Notwendigkeit wegen auch möglich, Wesen und Handeln eines Menschen genau zu kennen, wenn man seinen Kern untersucht hat, so liegt es sehr nahe, es als von aussen bestimmt zu betrachten und sich darüber bei den Sternen Rats zu erholen. Die Sterne stehen also in Beziehung zum Schicksal, und so gehören der Gedanke der Notwendigkeit, der Sternenglaube und der Schicksalsgedanke aufs engste zu einander — sie, die sich im Denken Wallensteins, aber ebenso sehr auch in der Struktur des Stücks verbinden. Ja! unmittelbar sind die Sterne

[1]) Wallenstein S. 151 ff. Piccolomini V. 1596 ff.

in Beziehung gesetzt zu der menschlichen Natur, wenn Wallenstein sagt:

„Nur auf der Wahrheit ruht die Wahrsagung,
Wo die Natur aus ihren Grenzen wanket,
Da irret alle Wissenschaft.“ [1])

und ebenso das Schicksal, wenn sogar Wallenstein selbst es ausspricht:

„Recht stets behält das Schicksal, denn das Herz
In uns ist sein gebietrischer Vollzieher.“ [2])

Also die psychologische immanente Notwendigkeit, die Notwendigkeit der Verhältnisse und die Notwendigkeit durch die Sterne wirken zusammen, aber die letztere ist nicht nur ein Symbol, sondern zugleich beratend, und indem der Glaube an sie Wallensteins Vertrauen auf die Menschen, nämlich auf Oktavio und auch sein Handeln mit bestimmt, beeinträchtigt sie die Sicherheit der Menschenkenntnis wie des Handelns, entzieht der unbefangenen Erkenntnis und Berücksichtigung dieser beiden Notwendigkeiten ein Bedeutendes, und die notwendige Entwicklung der Verhältnisse, hauptsächlich mitbestimmt durch jenen nicht unbefangen erkannten Menschen, zerschmettert nun Wallenstein gerade, da er frei handeln will. Dies ist der einfache Ausdruck des Schicksalsgedankens, wie er der Wallensteintragödie zu Grunde liegt. Die notwendige Entwicklung der Verhältnisse, bewirkt durch psychologisch notwendiges Handeln der diese Verhältnisse stiftenden Menschen, vernichtet den Helden, der beide Notwendigkeiten so genau erkennt, aber in blindem Vertrauen auf eine äussere Gewähr nicht berücksichtigt. In letzter Linie führt sich also die Tragik zurück auf einen Riss in dem eigenen Denken des Helden, der sich, wie wir gesehen, dadurch erklärt, dass der Held kein ungebrochen starker Mann mehr ist.

Der Gedanke des Schicksals fasst aber in der That die gesammte Organisation des Dramas zusammen. Denn auch eine innere Notwendigkeit der Seelen hat Max und Thekla zueinandergeführt. In schönem vollen Sinne kann diese sagen:

„Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme.“ [3])

Sie werden eben durch dieses Bündnis hineingezogen in den Streit der Welt, sie handeln hier nach der Notwendigkeit der Vernunft und gehen, ihrem reinen Wesen treu, an dem Zusammenstoss mit der wirklichen Welt zu grunde. Auch hier also zeigt sich dasselbe gewaltige Schicksal als das Zusammen-

[1]) Wallenstein S. 309, 310 V. 1672 ff.
[2]) Wallenstein S. 252 V. 655 ff.
[3]) Wallenstein S. 164. Piccolomini V. 1840.

wirken der notwendigen Entwicklung der Verhältnisse mit derjenigen der Menschen, nur dass hier dann ein Gegensatz der Verhältnisse und des Menschen sich herausstellt; aber es ist doch offenbar dasselbe Schicksal, welches über die Wallensteinwelt und über die Max-Thekla-Welt herrscht.

So sind denn alle Teile unter einander verknüpft, und alle stellen sich als bedeutend für das Ganze dar. Aus dem Wesen des Helden erklärt sich die ganze politische Lage und das politische Geschehen. Durch lauter typische Gestalten ist die charakteristische Färbung und die anschauliche Darstellung dieses Teils erreicht. In dieser Welt ist keine Idee heimisch: die Menschen handeln mit Notwendigkeit nach ihrer Natur in Beziehung zu den jeweiligen Verhältnissen. Es gehört auch zu dieser realistischen Klasse der Held des Stücks, der aber doch über sie hinausragt durch seinen Glauben an die Macht der Sterne und durch seine Gemütsneigung zu den Vertretern der andern Richtung. Dieser in seiner Natur begründete Glaube erklärt tiefer das Geschehen in der politischen Welt. Durch den Gegensatz zu den Idealisten erhält dieser Teil erst seine Beleuchtung, sie bringen Sittlichkeit und Vernunft in das Ganze und vollenden hierin die organische Gestaltung des Stoffes, die Form des Werkes. Alles aber, der ganze tragische Gehalt wird zusammengefasst als das Schicksal, welches dem Helden ebensowohl wie dem idealistischen Paar, wenn auch in verschiedener Weise, aus seiner Natur im Widerstreit mit den Verhältnissen erwächst. Jeder mystische Beigeschmack einer unnatürlichen Uebermacht ist von diesem Gedanken des Schicksals entfernt.

In der That war so das Ganze poetisch organisiert und der Stoff in eine rein tragische Fabel verwandelt. Indem Schiller gleich mit dem Ausbruch des Konflikts einsetzte, war bei seiner Formung des Stoffes allerdings der Moment der Handlung so prägnant, dass alles was zur Vollständigkeit derselben gehört, natürlich, ja in gewissem Sinn nothwendig darin liegt, daraus hervorgeht. Wir dürfen also endlich glauben zu einem tieferen Verständnis jener entscheidend wichtigen Stelle des Briefes an Goethe uns durchgerungen zu haben.

Allerdings mag hier von uns bereits manches als fertig vorausgesetzt sein, was erst später von Schiller hinzugethan ward. Aber die Grundlinien müssen doch damals sicher gezogen sein. Die weitere Entstehungsgeschichte des Werkes soll uns jetzt beschäftigen. Wir dürfen uns dessen nicht für überhoben halten, weil bereits aus dem bisherigen die gewaltige Bedeutung des Kantischen Studiums für den Dichter Schiller

erhellen möchte. Denn es hängt hier alles mit allem zusammen, und die Kritik muss in analytischem Sinne genau so organisch sein, wie es das Kunstwerk im synthetischen ist.

Langsam arbeitete Schiller weiter. Noch machte ihm der viele ungestaltbare Stoff Mühe, und häufiges Kranksein hielt ihn auf.[1]) Endlich fasste er einen grossen entscheidenden Entschluss und führte ihn sogleich aus. Am 4. November 1797 begann er, den Wallenstein in Jamben zu machen.[2]) Er begriff nicht, wie er es anders hatte wollen können, es sei unmöglich ein Gedicht in Prosa zu schreiben; er fand, dass es in der neuen Gestalt ein ganz anderes Ansehen habe und jetzt erst eine Tragödie zu nennen sei.[3]) Er erkannte den genauen Zusammenhang zwischen dem Stoff und der Form. selbst der äusseren, in der Poesie. Viele Motive konnte er nicht mehr brauchen, da sie bloss für den prosaischen Hausverstand gut waren. Der Vers verlangte durchaus Beziehungen auf die Eindichtungskraft und darum auch poetischere Motive. Er stellte alle die so verschiedenen Charaktere und Situationen unter den Geschlechtsbegriff des Poetischen und bildete so die Atmosphäre für die poetische Schöpfung; das gröbere bleibt zurück, nur das geistige kann von diesem dünnen Elemente getragen werden.[4])

Wir müssen ohne gewagte Konstruktion es sehr bedeutsam finden, dass Schiller sich für den Vers entschied, gerade nachdem er die Organisation seines Werks für vollendet ansehen konnte. Wie sehr die heterogenen Elemente nun in einander verkettet waren, haben wir gesehen. Der Schwerpunkt aber lag nicht in der wirklichen, sondern in einer höheren, in der Ideenwelt. Dieser zunächst musste auch durch eine höhere Sprache Genüge gethan werden. Da aber sämmtliche Elemente aufs engste zusammenhingen, so musste allerdings eine gewisse Einheit der Stimmung des Dichters Ziel sein. Die eigentliche Handlung musste durch die Sprache der Sphäre der Idee angenähert werden. Wir erkennen also hier den innigen Zusammenhang der äusseren mit der inneren Form.

Am 28. November 1797 berichtet Schiller an Goethe über seine Lektüre der Historien Shakspeares. Richard III. erscheint ihm als eine der erhabensten Tragödien, sie sei gleichsam die reine Form des tragisch furchtbaren. Die Nemesis waltet in allen Gestalten, so dass man aus der Stimmung

---

1) An Körner 2. Okt. 97 IV. S. 53. An Goethe 30. Okt. 97 I. S. 328.
2) Schillers Calender S. 53. An Cotta 14. November 97 S. 270.
3) An Körner 20. November 97 IV. S. 60.
4) An Goethe 24. November 97 I. S. 328.

garnicht heraus kommt. Kein shakespearesches Stück erinnert so an die griechische Tragödie.[1])

Wir hören auch in diesem Urteil den Dichter des Wallenstein reden. Auch sein Stück sollte ja derart organisiert sein, dass im zweiten Teile die Entwicklung der Umstände mit unbedingter Notwendigkeit den Helden vernichtet, und da diese Entwicklung durch das Wesen des Helden bestimmt war, so durfte man in ihr wohl das Walten einer furchtbaren Nemesis erblicken. Diese Stimmung aber musste gesteigert werden, musste immer schwerer auf dem Zuhörer lasten. Das geschah, wenn die Menschen schliesslich als Werkzeuge der Nemesis erschienen. Dem Schlusse des Stücks, der Charakteristik Buttlers und seiner Helfershelfer mag die Nachwirkung von der Lektüre Richards III. zu gute gekommen sein. Schillers Geist war damals ja ganz bei seinem Werk. „Mein Wallenstein,“ schreibt er an demselben Tage, „gewinnt von Tag zu Tag mehr Gestalt und ich bin wohl mit mir zufrieden.“

In der neuen Ausführung schwoll das Drama ungeheuer an, besonders da die Jamben eine poetische Gemütlichkeit unterhielten, die ins Breite treibt.[2]) Doch hoffte er noch am 8. Dezember sein Werk im nächsten Sommer in Weimar spielen zu sehen. Der erste Akt war mittlerweile vollendet. Schiller näherte sich den Liebesscenen im zweiten Akt und dachte dabei nicht ohne Herzensbeklemmung an die theatralische Bestimmung des Stückes. Denn die Liebe, wie ja auch wir erkannt, stellt sich durch ihr ruhiges Bestehen auf sich selbst und ihre Freiheit von allen Zwecken der übrigen Handlung entgegen, welche ein unruhiges planvolles Streben nach einem Zwecke ist, und vollendet hierdurch einen gewissen menschlichen Kreis. Aber in dieser Eigenschaft erschien sie ihm nicht theatralisch.[3]) Da jedoch zu diesen Scenen eine besonders glückliche Stimmung erforderlich war, so liess er sie einstweilen unausgeführt und wandte sich den darauf folgenden zu.[4]) Wieder quälte ihn Krankheit und Schlaflosigkeit, und am 25. Dezember wünschte er im Hinblick auf die Unsicherheit seiner Gesundheit nur, dass er wenigstens im nächsten Jahre fertig werden möchte.[5]) Der Stoff wuchs

---

[1]) An Goethe I. S. 332.

[2]) An Goethe 1. Dezember 1797 S. 333.

[3]) An Goethe 12. Dezember 1797 I. S. 339.

[4]) An Körner 8. Januar 1798 IV. S. 67. An Goethe 6. Februar 1798 II. S. 26. An Körner 16. März 1798 S. 70 und an Goethe 9. Nov. 1798 II. S. 123.

[5]) An Körner 25. Dezember 1797 IV. S. 65.

immer mehr. Am 5. Januar 1798 war noch nichts von dem dritten Akte fertig.[1])

Allmählich begann der zweite Teil des Dramas von der Höhe an eine grössere Bedeutung in Schillers Denken zu gewinnen als der erste. Dieser, welcher ein eigenes Ganzes bildét, erschien ihm jetzt fast nur als Exposition, weil eben bei der Anlage des Stücks der zweite Teil blos die Entwicklung dessen ist, was hier gegeben wurde.[2]) Aber doch hat bereits der erste Teil seinen eigenen Handlungsinhalt, indem er die Verhältnisse so kompliziert, dass ihre fernere Entwicklung für Wallenstein eine tragische wird. In diesem Teil steigt die Handlung bergan. Er sehnte sich sein Stück nur erst bis zu der Hitze der Handlung zu führen, wo diese sich dann von selbst bewegt und im Herabrollen ist.[3])

Für Ende Juli glaubte er doch sich die Vollendung des Wallenstein versprechen zu können,[4]) ja im März sogar für Ende Juni.[5]) Am 27. Februar fand er sich recht in dem tiefsten Wirbel der Handlung. „Besonders bin ich froh," schreibt er, „eine Situation hinter mir zu haben, wo die Aufgabe war, das ganz gemeine moralische Urteil über das Wallensteinsche Verbrechen auszusprechen und eine solche an sich triviale und unpoetische Materie poetisch und geistreich zu behandeln, ohne die Natur des moralischen zu vertilgen. Ich bin zufrieden mit der Ausführung und hoffe unserm lieben moralischen Publikum nicht weniger zu gefallen, ob ich gleich keine Predigt daraus gemacht habe. Bei dieser Gelegenheit habe ich aber recht gefühlt, wie leer das eigentlich moralische ist, und wie viel daher das Subject leisten musste, um das Object in der poetischen Höhe zu erhalten."[6]) Es kann hiermit keine andere Scene gemeint sein als diejenige zwischen Wallenstein und Max, nach der jetzigen Einrichtung der zweite Auftritt des zweiten Aufzugs von „Wallensteins Tod."[7])

---

[1]) An Goethe 5. Januar 98 II. S. 3.
[2]) An Körner 25. Dezember 1797 IV. S. 65.
[3]) An Goethe 12. Januar 98 II. S. 9.
[4]) An Goethe 30. Januar 1798 II. S. 22.
[5]) An Körner 16. März 1798 IV. S. 71.
[6]) An Goethe 27. Februar 1798 II. S. 42.
[7]) Wilhelm Fielitz meint, Schiller spreche hier von der Scene zwischen Gordon und Buttler. „Studien zu Schillers Dramen" Leipzig 1876 S. 102. Aber zunächst ist ersichtlich, dass Schiller die Szenen ziemlich in der Reihenfolge ausführte, die sie im Stück haben. Dann beweist die Briefstelle unwidersprechlich, dass Maxens Scene gemeint sein muss. 1. steht sie im Wirbel der Handlung, d. h. an der Stelle, wo die gesammelten Wasser durch einen geöffneten Ausgang herniederzurollen beginnen. Gordons Scene ist ein breiter Ruheplatz in der Handlung. 2. spricht Gordon nicht in poetischer und geistreicher Behandlung das moralische Urteil

Er hatte nun den entscheidenden Schritt gethan und sein Stück war im Gange.[1]) Ende Junius hoffte er fertig zu sein.

aus, sondern nur die Empfindung des Alltagsmenschen, der Welt bei Wallensteins Thun und Fall. Das moralische Urteil dagegen im vollen Schillerschen Sinne auszusprechen, ist die wichtige Aufgabe Maxens. 3. Mit dem „Subject“ dürfte nicht Schiller, sondern die Person gemeint sein, welche das Urteil ausspricht. Gordon aber ist ein echter Philister und leistet nichts, wogegen Max den ganzen Adel seiner Natur in jener Scene hervorkehrt. Wäre aber auch Schiller gemeint, so würde ganz dasselbe gelten. Er hat nicht an Gordon, wohl aber an Max alle Mühe gewandt, das Object in der poetischen Höhe zu erhalten.

Ich habe Fielitz' Schrift erst gelesen, als ich mit meiner Analyse vollkommen fertig war. Ich freue mich, in so manchem wichtigen Punkte mit ihm übereinzustimmen. Den einen Hauptgedanken seiner Erörterung aber halte ich für vollkommen verfehlt. Er meint, alle Elemente der Handlung bis zu „Wallensteins Tod II.“ dienten dem einen dramatischen Zweck, das Verhängnis zu legen in die Verspätung des Kämpfers für das Gute (S. 24), darauf sei der ganze Bau angelegt. Käme Max früher, so hätte Wallenstein sich für das Gute entschlossen. Er wäre pflichtgemäss ins Privatleben zurückgekehrt. — Zunächst wäre es geradezu erbärmlich, wenn sich Wallenstein durch Max bestimmen liesse, von seinem Plane abzulassen, und es kann also keine Tragik begründen, dass ihm die Gelegenheit dazu nicht gegeben wird, während es wohl zu rechtfertigen ist, dass die Terzky ihn bestimmt, weil sie Wallenstein nur die Gedanken und Motive seiner eigensten Natur vorhält. Wallenstein kann nach der Schillerschen Auffassung des realistischen Charakters gar nicht anders sich entschliessen. Dass er trotzdem im Momente der Entscheidung zaudert, erklärt sich hinlänglich aus der Wucht und Grösse der Dinge, um die es sich handelt, und er wird, wie gesagt, durch die Terzky nur seinem eigenen Wesen wiedergewonnen. Fielitz hat in den Bühnenmanuskripten Verse gefunden, in denen Schiller seiner Ansicht nach auf diese Tragik hindeutet; indem nämlich Wallenstein in der Not des inneren Kampfes nach einem Freunde als Retter ruft. Aber ohne Zweifel sind diese Verse später entfernt, weil sie der stolzen Selbständigkeit des Realisten Wallenstein unwürdig sind. Man denke sich doch einmal, Wallenstein trete, von Max überredet, zurück, was wäre die Folge? Oktavio hätte mit einem Schlage gewonnen, Wallenstein würde, weil man doch viel Zeugnisse gegen ihn in der Hand hat, ruhmlos entfernt. Es wäre bei Wallensteins Art kein Sieg der sittlichen Idee; den Weg kann er garnicht gehn, sondern nach der Anlage des Ganzen einfach ein Sieg der politischen Intrigue über die momentane Schwachheit. Hier sind also keine tragischen Gegensätze, es ist keine Tragödie.

Wäre es ferner die Absicht Schillers gewesen, den Bau des Dramas einzig darauf zuzuspitzen, dass der Freund Max eben ein wenig zu spät kommt, um Wallenstein von dem verderblichen Wege abzulenken, so ist sicher, dass bei der jetzigen Ausführung der Zuhörer hiervon keinen unmittelbaren Eindruck erhält. Nur mit dem Verstande kann er sich den kunstvoll herbeigeführten Zufall klar machen; so würde also die rein ästhetische Wirkung fehlen. Es ist auch in dieser Beziehung kein tragisches Motiv. Die Ansicht von Fielitz widerspricht gleich sehr dem Charakter Wallensteins und dem Charakter des tragischen Helden.

Ich kann also natürlich ebensowenig die Deutung des Sternenorakels (jetzt im Anfange von Wallensteins Tod) für richtig halten. Schon die Thatsache, dass Schiller ursprünglich ein anderes Orakel im Sinne hatte,

Aber wieder unterbrach ihn Krankheit, dann besuchte ihn Goethe, dem er das fertige vorlas,[2]) und wenn er auch die Freude erlebte, dass Goethe zufrieden war, so verlor er doch fünf Wochen fast ganz für seine Arbeit.[3]) Ende Mai erkannte er, dass er nur unter den günstigsten Umständen in der Mitte des Oktober fertig sein könne.[4]) Am 11. Mai arbeitete er bereits im fünften Akt.[5]) Wieder erschienen ihm Lücken, und eine Vergrösserung der Arbeit ward unvermeidlich.[6])

Am 25. Juni legte er den Wallenstein aus der Hand, um für den Almanach zu arbeiten.[7]) Er gedachte, vor Ende August nicht zu ihm zurückzukehren und dann noch einige Monate ganz für ihn zu gebrauchen.[8]) Ende Juli verwandte er bei einer Unterbrechung der lyrischen Stimmung einige

welches offenbar nur dienen sollte, den Helden zum Entschluss zu ermutigen, genügt eigentlich, um Fielitz' Deutung zurückzuweisen, dass das Orakel nur der Reflex dei irdischen Lage sei: der helle Morgenstern Max komme mit Jupiter den tückischen Kriegesgott zu bändigen, der dem Freunde Verderben und ihm selbst unerfülltes Liebesglück bedeutet. Er stürzt das Reich des Saturn durch das helle Licht der Wahrheit. Entscheidend aber ist für mich eine Erwägung aus dem Wesen des Symbols. Ein Symbol, welches nicht unmittelbar richtig aufgefasst wird, d. h. welches nicht unmittelbar in dem Zuhörer die Stimmung erweckt, welche dem im Symbol ausgedrückten Momente der Handlung entspricht, taugt nichts. Ganz gewiss aber erweckt die Sterndeutung im Beginn von Wallensteins Tod nur die Ahnung: jetzt soll etwas Wichtiges geschehen, jetzt kommt der Entschluss. Eine solche verstandesgemäss komplizierte Lage, wie Fielitz meint, kann eben gar nicht in der Stimmung aufgefasst werden.

Unsere Deutung der Tragik im „Wallenstein" haben wir aus den gesammten Ansichten Schillers herzuleiten gesucht. und alle Briefe passen dazu aufs schönste. Ich bin überzeugt, dass Fielitz selbst ihr beitreten wird.

Schon vor Fielitz hat sich K. Tomaschek das Verdienst erworben. eingewurzelten Missurteilen über den „Wallenstein" entgegen zu treten (Schillers Wallenstein. Wien 1858, 2. Auflage 1886). Er erkennt, dass Max und Thekla nach Schillers Ausdruck schöne Charaktere sind und sich zu wahrhaft moralischen entwickeln. Eine wirkliche Darstellung des Werkes giebt auch er nicht. Diese ist nur möglich, indem man aus der Entwicklung der Weltanschauung des Dichters heraus seine Methode des Organisierens verfolgt. Dass selbst Tomaschek dieses nicht thut, ist zu verwundern und dürfte einen Schluss auf seine künstlerisch-individuelle Auffassung zulassen. Das Schulprogramm von Waldemar Wolff: „Einfluss Kants auf Schiller als dramatischen Dichter" Kattowitz 1875 bietet in dieser Hinsicht gar keine Förderung.

[1]) An Goethe 9. März 98 II. S. 48.
[2]) An Körner 16. März 98 IV. S. 70, 27. April 98 S. 73. u. 74.
[3]) An Goethe 6. April 98 S. 54.
[4]) An Körner 25. Mai 98 S. 79.
[5]) An Goethe II. S. 68.
[6]) An Körner 15. Juni S. 80.
[7]) An Goethe S. 77.
[8]) An Wilhelm v. Humboldt 27. Juni 98 S. 446.

Tage für ihn,[1]) und am 15. August las er Goethe die zwei letzten Akte vor.[2]) Offenbar war also das Stück am 25. Juni bereits vorläufig abgeschlossen. Für die ersten Monate des Jahres 1799 setzte er die Erscheinung im Druck an.[3])

Aber eine neue Arbeit trat ein. Im September 1798 endlich entschloss sich Schiller, das Drama in zwei Stücke zu teilen, was Goethe bereits am 2. Dezember 1797 vorgeschlagen hatte.[4]) Wir verstehen es sofort, dass die bisherige Anordnung ihn dabei begünstigte, denn der ganze erste Teil des Stücks beschäftigte sich ja damit, die Verhältnisse derart zu fügen, dass ihre natürliche Entwicklung das Verhängnis des Helden wurde. Dieser erste Teil liess sich abtrennen, und da in ihm Oktavio der Handelnde ist und Max in ihm gerade bis zu seiner zentralen Stellung zwischen den Parteien, vor allem durch die letzten Enthüllungen seines Vaters geführt wird, so durfte es wohl seinen Namen von den Piccolominis führen, und Schiller konnte der Kürze wegen sagen, dass es deren Verhältnis für und gegen Wallenstein behandle.[5])

Er betont, dass bei dieser Einteilung die Scene zwischen dem Akt niemals gewechselt werde.[6]) Wir sehen hieraus, dass die erste Trennung gleich der endgültigen letzten war, dass „die Piccolomini" damals wie jetzt mit den Scenen zwischen Max und Oktavio nach der Bankettscene endeten. In den „Piccolomini" findet sich dann in der That kein Dekorationswechsel zwischen den Akten. Zugleich können wir aus dieser Stelle schliessen, wie weit damals „Wallensteins Tod" vollendet war. Der erste Akt enthielt jedenfalls noch die Scene von Wallenstein und Max, vielleicht auch noch die Erzählung Wallensteins von seinem Traum und von Oktavio. Doch ist es sehr wahrscheinlich, dass diese erst später hinzukam, weil auch die desbezügliche Andeutung Oktavios im ersten Akte der Piccolomini erst ganz zuletzt eingefügt wurde.[7]) Der zweite Akt umfasste die Bemühungen Oktavios um die Generale sowie um Max. Der dritte Akt könnte sich sehr wohl an einer Stelle abspielen, zumal der Abschied Maxens ohne

[1]) An Goethe 20. Juli 98 S. 84.

[2]) Calender S. 65. An Körner 15. August IV. S. 81.

[3]) An Cotta 5. Sept. 98 S. 308.

[4]) Goethe an Schiller 2. Dez. 97 I. S. 334. Schiller an Cotta 21. Sept. 98 S. 311. An Körner 30. Sept. 98 S. 88.

[5]) An Körner 30. Sept. 98 S. 88, 89.

[6]) An Körner 30. Sept. 98 S. 89. An Iffland 15. Okt. 1798 s. „Johann Valentin Teichmanns Literarischer Nachlass." Herausg. von Franz Dingelstedt. Stuttgart 1863. Zweites Buch. I. Schiller-Iffland S. 200 ff.

[7]) An Goethe 7. Nov. 98 S. 123.

Zweifel noch fehlte.[1]) Im vierten Akt fehlten die Scenen Theklas, im fünften diejenigen von Buttler mit Macdonald und Deveroux.[2]) So fand auch in den fünf Akten von Wallensteins Tod kein Dekorationswechsel statt.

Langsam rückte indess die Arbeit von der Stelle. Manche Veränderungen und Erweiterungen traten ein.[3]) Am 8. November endlich ging er an den „poetisch wichtigsten“ Teil, der der Liebe gewidmet ist. Mit der eigentlichen Staatsaktion war er fertig; er schlug sie sich aus dem Sinn, um die ganz verschiedene Stimmung aufkommen zu lassen. Bei dem uns bekannten Wesen dieser Episode, wie er sie kurz nennt, weil sie eben ein sich abgeschlossener Teil und schwer ein recht bezeichnender Name für sie zu finden ist, fürchtete Schiller sehr, sie möchte sich zu bedeutsam von dem übrigen abheben und an der schon ausgeführten Handlung etwas verrücken. Denn weit schwerer sei es, ein Interesse für das Gefühl als eins für den Verstand aufzugeben. Er bemächtigte sich erst aller Motive, die im Umkreis des Stücks für diese Episode und in ihr selbst liegen, um in Stimmung zu kommen, und glaubte auf dem rechten Wege zu sein.[4])

Jetzt wahrscheinlich sah Schiller die Notwendigkeit von Maxens grosser Abschiedsscene sowie der letzten Scenen Theklas ein. Vermutlich schien ihm dabei „Wallensteins Tod“ zu sehr an Ausdehnung zu gewinnen, und er entschloss sich, die Grenzlinie zwischen den beiden Stücken zu verändern. Mit dem letzten Abschied Maxens von seinem Vater sollten „die Piccolomini“ enden,[5]) also nach der letzten Einrichtung im Druck mit dem zweiten Akt von „Wallensteins Tod“.

Es war nun in den „Piccolomini“ nur ein wichtiger Punkt noch zu erledigen. Der vierte Akt (jetzt der erste von „Wallensteins Tod“) sollte mit einem astrologischen Motiv eröffnet werden, welches bestimmt war, dem Wallenstein auf seinem Wege durch das Wunderbare einen augenblicklichen Schwung zu geben und einen mutvollen Glauben an das Glück der Unternehmung in ihm zu wecken.[6]) Schiller fand zunächst in diesem astrologischen Motiv eine Mischung des

---

[1]) An Goethe 7. Nov. 98 S. 123.

[2]) 8. März 1797 an Goethe S. 149. Ich befinde mich in dieser Erörterung ziemlich im Einklang mit Fielitz a. a. O. S. 102.

[3]) An Goethe 23. und 30. Okt. 98 S. 118, 119. An Körner 29. Okt. S. 92.

[4]) An Goethe 9. Nov. 98 S. 123.

[5]) An Goethe 4. Dez. 98 S. 127 und 128.

[6]) Sollten nicht diese eigenen Worte Schillers gegen Fielitz' Auffassung streiten?

Thörichten und Abgeschmackten mit dem Ernsthaften und Verständigen, welche immer anstössig bleiben werde. Goethe aber riet den astrologischen Stoff als einen Teil des historisch, politisch, barbarischen Temporären zu behandeln, und Schiller erkannte darauf gleichfalls, dass jene seltsame Verbindung heterogener Elemente als beharrender Charakter erscheinen, aus dem Total des Menschen hervorkommen und sich überall offenbaren müsse, um so recht individuell und dadurch wahr zu werden, weil das individuelle zur Phantasie spricht. Von dem zwischendurch gefassten Gedanken eines Buchstabenorakels, welches sich zudem auf der Bühne nicht glücklich darstellen liesse, riet Goethe ab. Das astrologische Motiv sei besser, denn der astrologische Aberglaube ruhe auf dem Gefühl eines ungeheuren Weltganzen, indem man den Sternen Einwirkung auch aufs sittliche Gebiet, auf Glück und Unglück zugesteht. Dieser Wahn liegt unserer Natur so nahe, dass man ihn kaum Aberglauben nennen darf. Jetzt sah Schiller, dass er auch das astrologische Motiv ernsthaft anfassen und auch für diese Materie noch etwas Bedeutendes thun müsse, ob es gleich die Arbeit wieder verlängerte.[1])

Wir haben in früheren Erörterungen gesehen, wie eng das astrologische Element im Ganzen des Dramas mit dem gesammten politischen Inhalt verwebt ist, wie sorgfältig es mit Wallensteins Natur in Verbindung gesetzt war — angenommen selbst, dass die bedeutenden Verse der Herzogin erst jetzt von Schiller hinzugethan wurden. Thatsächlich war es längst ein Teil des historisch, politisch, barbarischen Temporären, thatsächlich längst ein Element in dem beharrenden Charakter, als Schiller hier in gemeinsamer Arbeit mit dem Freunde erkannte, dass es diese beiden Eigenschaften aufweisen müsse. Hiermit wird uns die volle Bedeutung dieser Briefe klar: in ihnen erst kommt Schiller der ganze Komplex seines organischen Planes zum Bewusstsein. So sehr ist es wahr, dass erst bei der Ausführung der Plan reift. Wir haben in diesen Briefen das letzte Dokument der eigentlichen Arbeit, der eigentlichen Ausgestaltung. Jetzt hatte sich die Vielfältigkeit der Elemente, welche sich im Plane vereinten, auch in dem bewussten Denken Schillers richtig geschieden und verbunden.

Auch an dieser Stelle erfahren wir, wie es in dieser ganzen Arbeitszeit der thätige Dichtergeist Schillers ist, der auch seine kunsttheoretischen Urteile formt. Denn wenn er

---

[1]) 4.—11. Dezember 1798 S. 127—131.

bereits am Ende des Jahres 1797 meint,[1]) dass durch Einführung symbolischer Behelfe vor allem die Kunst von der gemeinen Nachahmung befreit werden könne, indem sie in allem, was nicht dargestellt, sondern bloss bedeutet werden soll, die Stelle des Gegenstandes verträten, so dürfte ihm dieser Gedanke aus dem Zusammenhange und Bedürfnis seines Werks aufgestiegen sein, so wie sein dichterisch thätiger Geist die Urteile über „Hermann und Dorothea", Sophokles und Shakespeare formulierte. Gewisse grosse Grundzüge waren zur Organisation seines Dramas nötig, teils für das Drama als Kunstwerk überhaupt, teils eben für dies bestimmte. Er fühlte sie sehr lebendig; sie wurden ihm klar beim Lesen fremder Werke, und er verarbeitete sie nun in gereifter Erkenntnis für sein eigenes Unternehmen reiner und energischer, als er vielleicht ohne das gethan hätte. So erkennen wir die herrliche Wechselwirkung zwischen Kritik und Poesie bei diesem philosophischen Dichtergenius.

Wir aber, die wir bei unserem Versuch einer wissenschaftlichen Nachdichtung dem Schöpfer bei jedem Schritte zur Seite bleiben wollen, die wir die Mühen der Organisation mit ihm geteilt, müssen auf diesem letzten Gipfelpunkt uns umschauen, um zu sehen, was seit der Niederschrift des Dramas in Jamben für seine innere Gestaltung gewonnen worden.

Schiller klagte, wie wir wissen, bei der versifizierten Ausführung über das furchtbare Anschwellen seines Stoffes. Auch später spricht er davon,[2]) dass er seine Personen mit einer gewissen Breite sich aussprechen lasse. Das Beispiel der Alten hierin scheine auf ein höheres poetisches Gesetz hinzudeuten. „Sobald man sich erinnert," meint er, „dass alle poetische Personen symbolische Wesen sind, dass sie, als poetische Gestalten, immer das allgemeine der Menschheit darzustellen und auszusprechen haben, und sobald man ferner daran denkt, dass der Dichter sowie der Künstler überhaupt auf eine öffentliche und ehrliche Art von der Wirklichkeit sich entfernen und daran erinnern soll, dass ers thut, so ist gegen diesen Gebrauch nichts zu sagen." Mich dünkt jedoch, dass die eigentümliche breite Redeweise sich aus dem inneren Wesen des Stückes tiefer erklärt. Die Generale handeln nicht nur unter dem Zwang ihrer Natur und ihrer Lage, sondern sie formulieren die letztere auch in abstrakten Sätzen. Sie ergehen sich über das Wesen des Krieges und des Soldaten

[1]) An Goethe 29. Dez. 1797 I. S. 351.
[2]) An Goethe 24. August 1798 S. 95.

und sein Verhältnis zum Bauern u. s. w., ebenso handelt Questenberg über die Lage des Kaisers als des Herrschers über das ganze Volk. Schiller nutzte, wie er selbst sagt, und wie wir jetzt verstehen, diesen ruhigen ersten Akt dazu, die Welt und das Allgemeine, worauf sich die Handlung bezieht, auszumalen, dass Geist und Gemüt des Zuhörers sich erweitere und zu dauerndem Schwung erhoben werde.[1]) Weit mehr in abstrakten Sätzen spricht sich Oktavio aus, weil er mit seinem Sohne viel zu thun hat, und regelmässig, wenn er in wohldurchdachter Rede ihm begegnet, hat er ihn nicht verstanden. Die Bedeutung des abstrakten Elements steigt bei Wallenstein, der als der Mittelpunkt des Ganzen noch weit bedeutsamer mit Max sich auseinandersetzt und über die gesammte Lage, ausserdem aber noch über sein Verhältnis zu den Sternen reden muss. So wurzelt bei ihm die Fähigkeit abstrakter Rede in der Grundanlage seines Wesens. Aufs höchste aber steigt die Abstraktion in dem idealistischen Element des Stückes, in den Max-Thekla-Scenen. Hier ist die grösste Fülle an Sentenzen und allgemeinen Erörterungen, ja dieses ganze Element beruht auf der Gegenüberstellung zweier abstrakter Weltanschauungen, es bringt das Abstrakte in die ganze Gliederung des Stücks. Wir finden es also in jedem einzelnen Teil wie im Ganzen, wachsend mit dem Ueberwiegen des Idealistischen. Die ideelle Organisation ergiebt diese Eigentümlichkeit. Ueberall sind die Verhältnisse auch auf ihren abstrakten Ausdruck gebracht, und über dem Ganzen schwebt die reine Idee, in der alles sich spiegelt, die alles misst als das irdisch Unvollkommene, welches zu ihrer Darstellung hinaufstreben sollte. So ist das Drama organisiert bis in die Redeweisen hinein im einzelnen und im ganzen durch dieselben Prinzipien. Der ideelle Gehalt aber, in dem der Schwerpunkt des Dramas liegt, der es zu einem Weltanschauungsdrama macht, verlangte, wie wir gesehn, die Fülle und Breite des Verses, er hätte sich sonst eckig und nicht in seiner vollen Bedeutung dargestellt. Da er sich nun durch alle Teile verbreitete, musste allen die bequeme Extensität des Verses zu teil werden. So schloss sich, allseitig zusammengefügt, der Gehalt des Stückes als eine eigene poetische Welt ab.[2]) Aufs bedeutsamste in sie aufgenommen war das astrologische Element, welches durch seine Beziehung zum

---

[1]) An Goethe 1. Dezember 1797 I. S. 333, 334.

[2]) An Goethe 8. Dez. 1797 I. S. 337. „Es ist etwas sehr anziehendes für mich in solchen Stoffen, welche sich von selbst isolieren und eine Welt für sich ausmachen.“ (Malteser, das Schiff.)

Schicksal die ganze Masse des politischen Stoffes zusammenfassend mit poetischer Stimmung durchdrang.

Noch einige Lücken waren übrig, noch einige Korrekturen verzögerten die Vollendung.[1]) Endlich am 24. Dezember sandte er „die Piccolomini“ an Iffland. Nur die Szene im astrologischen Zimmer und die Erzählung Theklas vom astrologischen Zimmer fehlte noch.[2]) Wir sehen, wie auch hier die Spiegelung der realistischen Welt in der idealistischen beobachtet wird. Am 31. Dezember schickte er das erste Stück an Goethe, aber noch an 400 Jamben waren gestrichen. Die Verkürzungen trafen offenbar besonders die Liebesscenen im zweiten (jetzt im dritten) Akt.[3]) Am ersten Januar wurde der Nachtrag an Iffland gesandt.[4])

Sogleich richtete Schiller seine Gedanken auf das dritte Stück. Er hoffte einen rascheren Fortgang der Arbeit, weil die Handlung bestimmt war, und lebhafte Affekte herrschten.[5]) Am 6. März bereits endigte er den ersten und zweiten Akt.[6]) Er hatte es einrichten können, dass es auch fünf Akte hatte, und den Anstalten zu Wallensteins Ermordung war eine grössere Breite sowohl als theatralische Bedeutsamkeit gegeben. Jetzt erst flocht er die beiden Hauptleute ein, wodurch Buttler höher zu stehen kam und die Präparatorien zu der Mordscene furchtbarer wurden.[7]) Auch Gordon und der Bürgermeister von Eger waren ja neue Gestalten, welche erst in diesem letzten Teil auftraten. Gordon ist für die Stimmung sehr bedeutend, ebenso Seni bei seinem letzten Auftreten.[8]) Ja, wenn wir diese Personen und ihre Stellung im Stück erwägen, so finden wir, dass Schiller abermals in ein neues Stadium der Arbeit eingetreten war. Die eigentliche Handlung ist abgeschlossen, das Verderben hat Wallenstein umgarnt, und es war jetzt die Aufgabe, dem letzten Abschnitt nach den vorigen seine eigene ergreifende Bedeutsamkeit zu sichern. Dies konnte nur geschehen, indem jede Nüance der Stimmung, jeder kleine Zug in dem vielfältigen Gemälde herausgearbeitet wurde, und Schiller fügte für diesen Zweck neue Personen ein. Auch dieses vermehrte seine Mühe.

---

[1]) An Goethe 7. Dez. 1798 II. S. 129. 21. Dez. 1798 S. 136.
[2]) An Goethe 24. Dez. 1798 S. 137. An Iffland 24. Dez.
[3]) An Goethe 31. Dez. 1798 S. 139. An Iffland 31. Dez. S. 204.
[4]) Calender S. 72.
[5]) An Goethe 1. Januar 1799 S. 141.
[6]) Calender S. 73.
[7]) An Goethe 8. März 1799 S. 149.
[8]) Ueber diese Personen schreibt Schiller an Iffland am 24. Dezbr. 1798, aber mehr in Hinsicht auf ihre theatralische Bedeutung.

Am 15. März war Wallenstein tot,[1]) am 17. war das ganze Werk vollendet, und noch am Abend desselben Tages sandte Schiller es an Goethe.[2])

So war denn nach gewaltiger Arbeit endlich der ersehnte Abschluss erreicht. An Extensität und Intensität war es wirklich eine gewaltige Arbeit gewesen. Der undankbarste, ausgedehnteste Stoff war organisiert, und jeder einzelne Teil hatte eigene Anforderungen an die Ausführung gestellt. Bis zur Höhe waren in langsamer stetiger Entwicklung die Verhältnisse zum Verhängnis des Helden zu komplizieren. Dann musste in rascher lebhafter Folge ihre Entwirrung das Unternehmen des Helden vernichten, und zuletzt musste die abschliessende Scenenreihe sich in eigener düsterer Stimmung über dem vorigen erheben. In dem ganzen Werk aber war bei aller Gleichmässigkeit der poetischen Ausführung die Welt der Realisten und diejenige der Idealisten, endlich auch das astrologische Element — jedes in seiner eigentümlichen Weise auszugestalten.

Ueberblicken wir so in Kürze noch einmal Eigenart und Schwierigkeit des Unternehmens, so erscheint uns eins zuletzt als das Grösste und Wunderbarste. Alles, was wir an der Organisation entwickelt haben, konnte ja erst von dem Kantianer Schiller geübt werden. Beginnt denn mit dem „Wallenstein“ eine absolut neue Periode des Schillerschen Dichtens, ist es ein Anfang, vor dem keine Entwicklung ist? Hat der Dramatiker des „Wallenstein“ nichts gemein mit dem Dramatiker, der die „Räuber“, „Fiesko“, „Kabale und Liebe“ und „Don Carlos“ geschaffen? Diese ganz ungemein wichtige Frage nötigt uns, auf die Geschichte der Schillerschen Dramatik einzugehen.

Da sich das Schauspiel **„Die Räuber“** (1781) ganz zuspitzt auf den Gegensatz der beiden feindlichen Brüder, so wird es uns wohl in das Wesen des Stückes einführen, wenn wir einem jeden auf seinem Wege durch das Drama folgen. In Franz erkennen wir den Anhänger der Freigeisterei und ihrer materialistischen Konsequenzen. Aber Schiller steht nicht mit dem Bewusstsein eines klar bestimmten Ideals über dieser Welt, und dieser Mangel geistiger Beherrschung ist fühlbar in allen Teilen des Werks. Ueberall ist sein Bestreben, die Scheusslichkeit dieses Mannes darzuthun, und hierbei wird die Darstellung psychologisch unreif. Die Art, wie Franz seinem Vater die Bevorzugung Karls vorwirft, im

---

[1]) An Goethe S. 152.

[2]) Calender S. 74 und S. 31. An Goethe 17. März S. 153.

ersten Akt, wie er ebendort Amalie umzustimmen sucht, wie er im zweiten seinem Vater die Schuld zuschiebt, die Meinung, die er im dritten Akt ausspricht, Amalie werde sich durch seinen Antrag geehrt fühlen, die unvorsichtige Schroffheit gegen Daniel und die Art, wie er ihn zum Morde seines Bruders bestimmt — alles das sind Einzelzüge, welche, um seine Schlechtigkeit zu zeigen, ohne Rücksicht auf das Ganze eingefügt sind. Er parodiert an solchen Stellen beinahe sich selbst. Ueberall beeinträchtigt die abstrakte Absicht des Entwurfs, die Weltanschauung dieses Mannes in ihrer Niedrigkeit darzustellen, mit der psychologischen Gestaltung des Charakters zugleich diejenige der Szenen. Das Abstrakte tritt recht in den Monologen hervor, die seine Anschauungen auseinandersetzen, und in denen der junge Mediziner |Schiller möglichst seine Kenntnisse an den Mann bringt. Erst im fünften Akt, in dem Franz nicht mehr handelt, also nichts Bestimmtes mehr erreichen will, sondern nur gegen das aufschaudernde Gewissen seine Gedanken ins Feld führt, erst da gestalten sich völlig widerspruchslos die Szenen. In den oben genannten Fällen opfert der Dichter dem an der einzelnen Stelle als wirksam ausgeklügelten Zuge die organische Zusammenfügung, das abstrakte Element verdrängt das psychologische. Hier am Schlusse dienen alle abstrakten Gedanken nicht der Tendenz, sondern zur Ausmalung der Stimmung des erwachten Gewissens; das psychologische Element nimmt das abstrakte in sich auf.

Bei Karl ist eine Gemütsstimmung in ihren Phasen zu entwickeln, und so ist hier die abstrakte Richtung gegen die Verkommenheit der Zeit sogleich mehr zu einer individuellen Stimmungsäusserung geworden. Das mächtige unklare Freiheitsgefühl spricht das Verdammungsurteil über die Zeit. Die Entwicklung vom Ekel über diese durch die Wut über versagte Vergebung und Liebe zum Entschluss, Räuber zu werden, schreitet in musterhafter Klarheit fort — nur die zwischendurch ausgesprochene Absicht des Verzichts auf dies wilde Freiheitsleben ist nicht recht vermittelt. Im zweiten Akt erkennt Karl bereits das Wahnsinnige seines Unternehmens, aber die Not hält ihn bei den Räubern fest. Diese Szene ist lediglich ausmalend, denn auch der am Schluss beginnende Kampf ist ja nur ein handelndes Ausmalen der Lage. Wir erkennen die Erbärmlichkeit der Räuber, die Erbärmlichkeit der bestehenden gesetzlichen Verhältnisse und dazwischen Moors beginnende Verzweiflung in der Erkenntnis, dass es ihm nicht möglich sei, das „Rachschwert der obern Tribunal“

zu regieren.[1]) Allseitig wird somit Karls Lage als unhaltbar gezeichnet in demselben Akt, in dem Franz vatermörderisch den entscheidenden Schritt zu seinem Ziele thut. Der dritte Akt zeigt uns Karl in tiefer sentimentaler Verzweiflung. Sein Schwur, die Räuber nie zu verlassen, ist wohl herzuleiten aus seiner seelischen Erregung, aber fast gleichzeitig spricht er seinen Ekel über die Räuber aus, was offenbar wieder ohne Rücksicht auf den ganzen Zusammenhang nur der Einzelstimmung zu Liebe geschieht. Auch dieses ist, abgesehen von dem Schwur, eine lediglich ruhende Szene, die Stimmungsentwicklung ist wieder der eigentliche Inhalt. Die Erzählung Kosinskys steht in einer gewissen Beziehung zu Franz' Angriff auf Amalia. Diese zwingt Franz, zum ersten Mal auf seiner frechen Bahn anzuhalten; Karl eilt am Schluss in tiefer Ruhesehnsucht zu ihr. Aber dieser doppelte Zusammenhalt des Aktes ist nicht sehr stark. Denn erstens wird die Beziehung zu Amalia durch die fernere Entwicklung nicht fruchtbar, diese geht zunächst nicht von ihr aus, was nötig wäre, um ihr Bedeutung zu geben; und Kosinskys Erzählung erinnert doch nur von ferne an das Schicksal Amalias. Der Erzählung kommt mehr eine selbstständige Bedeutung zu, indem auch sie die tiefe sittliche Verkommenheit der Zeit enthüllt. Der vierte Akt führt in ungebührlicher Breite die Momente vor, welche Karl bestimmen, das Schloss seiner Väter wieder zu verlassen. Die Erkenntnis, dass Amalia ihn liebt, vermehrt nur seine Verzweiflung. Auch die weitere Szene mit Amalia (IV, 4) hat nur Stimmungsgehalt, und reflektiert, psychologisch unfertig sind in ihr die Aeusserungen Amalias. Karls Entschluss, das Schloss zu verlassen, nachdem er die früheren Schändlichkeiten des Bruders gegen ihn und zuletzt noch den Plan, ihn zu ermorden, erfahren hat, ist ganz unglaublich. Er geht offenbar nur, damit die künftigen Szenen möglich werden. Franz dagegen schreitet hier der Intention nach auf seiner Bahn fort, aber später denkt er gar nicht mehr an seine Absicht des Brudermordes, der Faden wird fallen gelassen, und die Aufregung Franzens genügt doch nicht ganz zur Erklärung. So hat diese Absicht nach Karls und nach Franz' Seite nicht die genügenden Folgen, und Psychologie sowie konsequente straffe Fortführung der Handlung müssen zurücktreten vor Abstraktion (Franz IV 2), Stimmung (Karl und Amalia IV 1, 2, 4) und Rücksicht auf das Folgende. Von wahrhaft grossartiger Macht ist die Entwicklung der Stimmung im

[1]) Schillers sämtliche Schriften, herausgegeben von Karl Goedeke Band II S. 96.

zweiten Teil des vierten Akts. Hier endlich tritt Karls Absicht handelnd hervor, in der entarteten Welt mit seinen Räubern ein Stellvertreter der ewigen Gerechtigkeit zu sein. Er will seinen Vater an Franz rächen. Aber da er gleich darauf hofft, auf Bitten des Vaters an Franz Erbarmung üben zu können, giebt er ja diese Stellvertretung wieder auf; auch hier wird die Einzelheit ohne Rücksicht auf Komposition und Grundgedanken ausgeführt. Der geistige Gehalt Karls, sein Freiheitsdurst und sein Bestreben, die sittliche Ordnung der Freiheit auf gesetzentbundenem Wege durchzuführen, und sein äusseres Thun und Leiden fallen ganz auseinander, es besteht kein innerlich notwendiger Zusammenhalt der Komposition. Diese ist auch im fünften Akt durch den Selbstmord Franzens gestört. Der Selbstmord schliesst nur in mächtiger Weise den Verzweiflungskampf Franzens ab, aber der Zusammenstoss mit dem gesetzlos sittlichen Bemühen Karls wird dadurch gehindert. Im Schluss des fünften Aktes offenbart sich die ganze innere Haltlosigkeit der Tragödie, eine notwendige Entwicklung ist nicht mehr möglich, und eine tiefinnerliche Selbstüberwindung kann nicht eintreten, weil kein wahres sittliches Ideal in der Seele des Helden aufsteigt.

Wir erkennen also überall das Ueberwiegen einer gewissen Tendenz zum Hervorheben bestimmter Einzelzüge, die bei den abstrakten Gesichtspunkten für die Anlage des Stücks sich ergaben. Wir finden diese Tendenz auch bei Amalia in ihrer ersten Szene mit Franz, in der mit dem Vater Moor und später, wo ihre Vergötterung Karls allein hervortreten soll und hervortritt in wirklicher Schwärmerei, ebenso bei dem alten Moor, der auch nur eine gewisse Stimmung hervorkehrt und nichts thut. Das Abstrakte, die Reflexion beeinträchtigt die Gestaltung der Charaktere, der Szenen und die Anlage des ganzen Stücks. Franz bedarf zur Ausführung seiner boshaften Pläne der Maschinen — so entsteht das Intriguenhafte, so die Gestalt Herrmanns, der sich dann mit seinen Ansprüchen einfach verliert, so die späteren Szenen mit Daniel. Auf eine notwendige Entwicklung aus den Seelen heraus ist das Bemühen des Dichters nicht gerichtet. Daher ist ihm die Ungeheuerlichkeit möglich, dass Amalia nach Franzens unlauterer Werbung ruhig in seinem Schlosse bleibt. Er wollte nur seine Frechheit an ihr zu Schanden werden lassen und hatte dabei schon die weitere Handlung vor Augen.

Aus dem Mangel eines notwendigen Zusammenhalts ergiebt sich ferner ein grosser Unterschied zwischen der ersten und

zweiten Hälfte. In der ersten laufen die Wege der Brüder neben einander her: Franz reiht Intrigue an Intrigue, Karl ist völlig unthätig und erlebt nur eine Stimmungsentwicklung. In der zweiten Hälfte treffen sie zusammen, aber auch hier trennen sich alsbald ihre Wege, auch hier prallen die beiden Grundrichtungen nicht wirklich auf einander.

Also ist dies unser Resultat: die eigentliche Handlung und der geistige Gehalt (d. i. Franzens materialistische Philosophie und Karls überschwengliches Freiheitsgefühl) fallen ganz auseinander. Es haben offenbar dem Dichter zwei Dinge vorgeschwebt: diese geistige Richtung und eine interessante Handlung und zwar beide mehr in ihren einzelnen hervorstechenden Punkten, Stadien, Situationen, als in der ganzen Entwicklung. Bereits gelingt es ihm vortrefflich, die Stimmung einer einzelnen Szene durchzuführen und zu steigern, aber selbst hier schadet er sich durch die Vorliebe für die Einzelzüge. Die schweren Mängel der Gesamtkomposition beachtet er nicht, weil er nur die wichtigen Situationen sieht. Die Unwahrscheinlichkeit, dass Karl unerkannt in dem Schlosse weilt, dünkt ihm geringfügig. Bis in die einzelnen Sätze und Redensarten reicht die unkünstlerische Bevorzugung des Detail.

Karls Ekel aber vor der schwachen Zeit, seine tiefe Sentimentalität ist die Sentimentalität Schillers. Und es ist die Schillersche Gedankenwelt, welche zu grunde liegt und besonders in dem grossen Monolog Karls (IV 5) hervortritt. Diese Weltanschauung aber mit ihren Gedanken von Glückseligkeit und Vollkommenheit ist noch eng; es fehlt das männlich klare sittliche Ideal und hiemit naturgemäss auch die männlich klare Gemütsstimmung. Nun aber soll eben in dem Stück das Ideal über die Verirrung siegen durch Vernichtung des einen und in der Selbstüberwindung des andern Bruders. Hier offenbart sich uns der tiefste Mangel des Stücks in einem Mangel des Autors. Weil er nicht frei über seinem Werke steht, sondern teils selbst redet, teils einen Menschen, den er offenbar verachtet, reden lässt, darum entstehen keine Charaktere von eigenem selbständigem Leben, darum aber auch keine Handlung, in der die grossen, relativ oder individuell berechtigten Gegensätze zusammenstossen. Einzeleinfälle unterbrechen den freien Fluss, Gedanken und Stimmungen werden an die Handlung angeklebt. So stehen in engster Wechselwirkung die unfreie Weltanschauung und die künstlerische Unvollkommenheit.

In der Bühnenbearbeitung der „Räuber“, in dem Trauer-

spiel, welches 1782 erschien, finden wir eine Reihe sehr wesentlicher Veränderungen. Bekanntlich ist das Stück hier in die Zeit zurückdatiert, in welcher der ewige Landfriede eingeführt wurde. Im ersten Akt ist die dritte Szene des Schauspiels, diejenige zwischen Franz und Amalia, sogleich an die erste herangeschoben, so dass der Akt nun in zwei Teile zerfällt, deren erster im Schlosse der Moors, der zweite in der Schenke Karls spielt. Diese Verschiebung ist im Hinblick auf die Komposition ganz berechtigt, doch ist das psychologisch Unlebendige der ersten Szenen noch sehr auffallend. Karls Entschluss, in die Heimat zurückzukehren, erklärt sich hier sehr natürlich aus seiner Stimmung. Da in dem Frieden die zügellose Freiheit nicht mehr gedeihen kann, will er heim zum Vater und zu Amalia, um dort ein wahrhaft menschliches Dasein zu geniessen. Die erstgenannte Aenderung ist ohne Zweifel aus Rücksichten der theatralischen Bequemlichkeit vorgenommen. Dieselbe Rücksicht auf Theater und Publikum verrät sich in der Kürzung von Franzens materialistischem Anfangsmonolog, im Weglassen der wildesten Tiraden über die verkommene Zeit und in der Einsetzung von „Frieden“ für „Gesetze“ und von „Krieg“ für „Freiheit“. Heisst es früher kräftig und wild: „das Gesetz hat noch keinen grossen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus,“ [1]) so hören unsere zarten Ohren jetzt das fein tugendsame Wort: „der Friede hat noch keinen grossen Mann gebildet, aber der Krieg brütet Kolosse und Helden aus,“ [2]) was doch auch ein wenig angenehm-heroisch schaudern macht. Diese drei letzten Aenderungen berühren aber geradezu die geistige Grundlage des Stücks, die Schilderung der verkommenen Zeit, welche hier einem materialistischen Egoismus, dort einem wilden Freiheitsrausch anheimfällt, und so erkennen wir hier das Bedenkliche der Zeitverschiebung.

Ein entschiedenes Bestreben nach psychologisch sorgfältigerer Gestaltung Franzens ist im zweiten Akt nicht zu verkennen. Als er Herrmann instruiert und durch Versprechungen gewonnen hat, schickt er ihm ärgerlich höhnende Worte über den Schurken nach, der doch einem Schurken traut. Er verachtet die dumme Menschheit, auch in sich selbst, und verliert darum das einzige erhebende Bewusstsein, dass sich jemandes Bosheit an ihr versündigen könne. Hierdurch ist auch Herrmann in die Gesammtheit des Dramas eingefügt als der Gegenschurke, in dem die Bosheit Franzens

[1]) Goedeke II, S. 30.
[2]) Goedeke II, S. 224.

sich spiegelt und ihm selbst zum Bewusstsein kommt; er ist über die blosse Maschinenrolle erhoben. Die extravagante Stimmungsschwärmerei Amalias und des Vaters ist bedeutend eingeschränkt und ebenso die extravagante Roheit in den Erzählungen Spiegelbergs und der anderen Räuber. Allerdings tastet auch dieses Beides das Eigentümliche; den geistigen Gehalt des Stückes an: so rächt sich das Auseinanderfallen der Elemente, welches wir erkannt haben, sobald eine Bearbeitung für die Bühne eintritt: denn dieser kommt es eben nur auf die Handlung an, und es fehlt das untrennbare Band, welches Handlung und Gehalt mit einander vereinen müsste.

Das Anfangslied des dritten Aktes ist fortgelassen. Dies deutet ebenso wie die Ausmerzung einiger Reden Karl Moors auf Mässigung der Sentimentalität. Es fehlt die Szene, in welcher Amalia von Herrmann erfährt, dass Karl und ihr Oheim leben. Hiemit ist die Komposition entschieden gebessert, denn in der ersten Fassung hat diese Szene unnatürlicherweise gar keine Folgen.

Einschneidend sind die Veränderungen des vierten Aktes. Die verzweifelte Stimmung Karls wird nicht mehr in eigenen Szenen ausgeführt. Amalia steht hier wirklich im Begriff, ins Kloster zu gehen, und so wird ein weiteres Fortspinnen dieses Fadens wenigstens angedeutet. Die langen Szenen Daniels fallen fort. Franz fragt ihn nur aus, sucht ihn aber nicht zur Ermordung Karls zu bewegen. Daher erfährt auch Karl nicht von Daniel die Schändlichkeiten seines Bruders. Sein Entschluss, das Schloss seiner Väter zu verlassen, erklärt sich jetzt vollkommen aus der tiefen Verzweiflung über seine Verlorenheit, über das Leid, das er seinem Vater bereitet, wie sie natürlich vor dem Bilde des alten Grafen und an der Seite Amalias ihn besonders lebhaft befällt. Zum Mörder sucht Franz jetzt Herrmann zu gewinnen, dieser aber sagt ihm höhnisch auf und droht, alle Verbrechen zu entdecken. Eine höchst förderliche Aenderung! Die schamlose und unkluge Offenheit Franzens gegen Daniel ist hiermit beseitigt, Herrmann erhält eine aktive Stellung im Stück, und die innere Vernichtung Franzens wird durch den äusseren Widerspruch vorbereitet. Auch das übrige Verhalten Herrmanns erscheint jetzt verständlicher. Erst jetzt, nachdem er sich mit Franz überworfen, entdeckt er Amalia, dass Karl und ihr Oheim leben, und es ist wohl motiviert, dass er den alten gefangenen Grafen mit Speise und Trank versorgt, weil er seinem verhassten Feinde garnicht schlimmer schaden kann, als durch

Erhaltung des Vaters. Endlich erfährt Karl jetzt erst vor dem Turme, in dem der Alte geschmachtet, im Angesicht des fast zu Tode Gequälten alle Schandthaten des Bruders gegen den Vater und gegen ihn mit einem Mal. Erst hierdurch erhält die Szene ihre volle Wucht und Grösse, und mächtig erhebt sich Karl im Bewusstsein seiner weltrichterlichen Pflicht. Alle diese Veränderungen können wir daher als wesentliche und einsichtige Verbesserungen bezeichnen. Aber so tief wurzelten die Fehler in der ersten Anlage des Stücks, dass sogleich mit der Besserung an der einen Stelle die Fehler an einer andern recht fühlbar werden. Denn es ist doch unglaublich, dass Franz seinen Plan jetzt einfach aufgeben soll und ganz gefasst in einem Siege der besseren Natur sogar beschliesst, den Bruder leben zu lassen. Und Amalia, die schon längst in wunderbarer Ahnung geglaubt, dass der unbekannte Graf Karls Engel sei, müsste den Geliebten sofort erkennen, nachdem Herrmann ihr gesagt, dass er noch lebe.

Im fünften Akt ist das Zusammentreffen Daniels mit Franz weniger motiviert und weniger mächtig, weil der alte Diener in der jetzigen Fassung nicht zum Mörder Karls bestimmt war. Das Gespräch, besonders die Schilderung des Weltgerichts ist gekürzt, die Unterhaltung mit dem Pastor Moser fehlt. Durch diesen letzten grausamen Abstrich, der ohne Zweifel aus kirchlichen Rücksichten eintrat, ist im Verein mit früheren Kürzungen die spezifische Richtung Franzens als einer afterfreigeistigen Zeitkarrikatur so ziemlich beseitigt. Eine entschiedene Verbesserung ist es dagegen, vom Standpunkt der Komposition betrachtet, dass Franz vor den Bruder geführt und von diesem oder von seinen Genossen gerichtet wird. So ist zunächst nicht nur auf die Einzelstimmung, sondern auf das Ganze geachtet; das Rächeramt, der geistige Gehalt Karls tritt wenigstens an einer Stelle thätig und bedeutsam hervor, und das unleidliche Schwanken des Räuberhauptmanns ist beseitigt. Aber nun kann sein Geständniss, dass er ein Räuber ist, dem Vater nicht mehr so vernichtend schrecklich sein, sondern ein guter Ausgleich ist geradezu der natürliche. Karl ist aufs unerhörteste betrogen, durch wilde Verzweiflung in Verbrechen gestürzt, aber nun ist ja alles offenbar; er hat, was allerdings notwendig war, die Sühne an dem Bruder vollzogen, ein vollkommen klares Verhältnis zwischen Vater und Sohn ist möglich, und ebenso steht es mit Amalia. Hiermit sei nur dies betont: vor der wahren Sittlichkeit notwendig ist das Ende des Vaters, Amalias, Karls nicht; nur von den konventionellen Anschau-

ungen aus hat es seine Berechtigung; es ist eben kein wirklich tragischer Schluss, und so offenbart sich hier noch einmal der tiefste Mangel der Komposition als ein Mangel des Dichters an geistiger Reife.

An fast alle Fehler, welche uns bei der ersten Bearbeitung aufgefallen, hat somit der Dichter die bessernde Hand gelegt. Einiges ist geglückt. Aber die Fehler waren mit der Anlage des Stücks verwachsen, und so machten die Verbesserungen nur andere Mängel deutlicher. Vor allem zeigt sich das Unorganische darin, dass bei der Herstellung des Theaterstücks gerade das Eigenartige des Werkes, die geistige Richtung eingeschränkt, ja stellenweise beseitigt wurde. Bei der Schillerschen Auffassung und Verbindung der Elemente war es unmöglich, eine wirkliche Tragödie zu gestalten. Dennoch werden wir bereits in der zweiten Fassung den Fortschritt an psychologischer Reife und tieferer Einsicht in die Komposition nicht verkennen.

Nicht einen idealen Freistaat, der die Rolle des Weltgerichts spielt, sondern eine wirkliche Republik auf einem wirklichen Stückchen Erde zu begründen ist das Ziel des **Fiesko**. Wir haben in diesem republikanischen Trauerspiel eine sehr verwickelt und vielfädig angelegte Handlung. Motive menschlicher Schwachheit verpflichten die hauptsächlichen Verschwörer: Sacco hofft bei einem allgemeinen Umsturz der Bezahlung seiner Schulden überhoben zu sein, Calcagno denkt in dem Tumult das Weib Fieskos zu gewinnen, der starre Verrina erhebt sich zu thätigem Vorgehen, als Gianettino Doria, der künftige Beherrscher Genuas, an seine Tochter die freche Hand gelegt. Das Motiv des Sacco verschwindet im Verlauf des Dramas fast ganz, Calcagnos Keckheit giebt Anlass zu einer Hoheitsszene Leonores, einer unbedeutenden und unwichtigen Aeusserung Fieskos und einer gezwungenen Heranziehung Calcagnos in Fieskos letzter Schmerzensszene — es hat also keine grosse Bedeutung und ist in sich kaum glaublich. Das dritte, so sehr hervorgehobene Motiv ist schliesslich inhaltslos, da Fiesko ganz aus eigenem Antrieb handelt und nach seinem endgültigen Entschluss die andern ihm ohnehin folgen. Also auch dieses ist nicht organisch mit der Haupthandlung verflochten, sondern mehr symbolisches Beiwerk. Und hiermit haben wir einen Hauptmangel der Komposition erfasst: da Fiesko alles selbst thun will und auch wirklich thut, so dehnen sich die Vorbereitungsszenen gar zu breit und ohne eigentlichen Sinn aus, hier lebt die Handlung nicht von innen heraus, das Hauptaugenmerk des

Dichters sind Einzelheiten, einzelne Situationen und Gedanken. Eigentlich ist das Epikureerleben des Helden für die Handlung inhaltslos, geradezu lähmend wirkt diese lange Ruhe, und was in dieser Zeit geschieht, bleibt ja ohne Wichtigkeit. Gar zu bewusst wird uns die Bedeutung dieses Lebens vorgehalten, und diese beruht doch nur auf dem abstrakten Gedanken: wie gross ist ein Mann, der scheinbar untergeht in Vergnügungen und dabei Titanengedanken zur Befreiung des Vaterlandes hegt! Lebt so dieser Teil nicht in organisch notwendigem Zusammenhang mit dem Ganzen, so ist auch die psychologische Gestaltung des in diesem Teile wichtigsten Charakters, der Julia durchaus unglücklich, unlebendig, und überall sieht man die bewusste Absicht durchschimmern: die fürstliche Buhlerin in ihrer Niedrigkeit zu zeichnen und einmal vom Standpunkt der bürgerlichen Idee recht abzustrafen. Aber auch die Art ihrer dramatischen Gegnerin, der Leonore, ist nicht als eine ganze weibliche Natur entfaltet, sondern häufig reflektiert, wenn sie z. B. Liebe und Herrschaft in philosophischen Tiraden einander gegenüberstellt, und doch auch ein wenig ins unweiblich Heroische gehoben im Anfang, wo sie im Bewusstsein, einen unmädchenhaften Gedanken auszusprechen, Genuas Befreiung durch Fiesko wünscht, und im Schluss, wo sie für den Gemahl in den Kampf geht. Endlich ist es eben dies leidig Heroische, was, überall durch das Stück hindurchblickend, die Gestaltung beeinträchtigt. Die Männer sind nicht nur Helden aus männlicher kraftvoller Natur, sondern sie schielen auch immerfort auf sich selbst und erklären sich selbst für grosse Männer, rechnen sich selbst das Grosse ihrer Thaten vor. Das thut Burgognino, das thut Fiesko, das thut selbst Verrina, und es stellt sich hierbei als das Schlimmste heraus, dass wir von dem eigentlichen Gehalt des Kampfes, von der eigentlichen grossen Idee, welche so glühender Liebe wert wäre, gar keinen Begriff bekommen. Denn Gianettino ist zwar ein frecher Taugenichts, aber das allein giebt noch keine Begeisterung zu einem solchen Kampf, Andreas aber ist ein würdiger Greis, der die ganze Liebe der Genueser besitzt, und schliesslich bleibt ja auch alles beim Alten. Wir müssen uns ganz im allgemeinen gegen den Terminus „Tyrann“ und für den Terminus „Republik“ erwärmen, und so fehlt denn dem an sich schon reflektierten kühlen Heroismus vollends die Grundlage.

Die Handlung entwickelt sich also nicht notwendig aus den Verhältnissen und dem Wesen der Personen, deren leitende Gedanken nur Prägungen ihrer Individualität wären, sondern

sie ist in jedem Gliede zusammengefügt mit Gedankenarbeit. Diese riet das Hinzutreten persönlicher Motive zu den politischen, riet die breite Schilderung des geniessenden Fiesko mit seinen Kontrastfiguren Julia und Leonore, sprach sich deutlich aus in den heroischen Gesinnungen und Monologen des Stücks. Der Dichter richtet sein Auge nicht auf das Ganze, sondern auf die starke dramatische Situation von den Szenen der Bertha an bis zum Schluss, und eben hier am Schluss treten wieder alle Fehler stark hervor. Das Einzelinteresse zunächst in dem Tod Leonores, der durchaus nur eine starke Situation ist und im Ganzen gar keinen Sinn, auch keine Bedeutung für das folgende hat, denn Fieskos Aeusserung, dass die Vorsehung durch diesen Schlag sein Herz für die nahe Grösse prüfen wolle, ist gezwungen; soll aber der grausame Tod seines Weibes symbolisch bedeuten, dass seine gesetzwidrige Erhöhung seine Liebe, sein menschliches Gefühl tötet, so ist die Art, wie dies herbeigeführt wird, phantastisch-gewaltsam. Indem dann der Held ertränkt wird und alles unverändert bleibt, offenbart sich die geistige Leere des Stücks: dem Dichter war es eben nur um eine fortlaufende Reihe interessanter Situationen zu thun, diese aber fanden nicht in strenger Entwicklung eines geistigen Inhalts ihren organisierenden Mittelpunkt.

Wir erkennen also durchaus den Dichter der „Räuber“ wieder. Die Weltanschauung ist nicht tief genug begründet, um den abstrakten Gesichtspunkten und Gesinnungen, nach denen die Handlung angelegt und belebt ist, das Einengende zu nehmen und ihnen zu freier Darstellung zu verhelfen. Daher überwiegt das Interesse an einzelnen Situationen, ein notwendiger Zusammenhalt der Komposition fehlt. Auch hier ist der Zusammenhang geistiger und künstlerischer Unreife zu spüren. Nur darin dürfen wir wohl einen Fortschritt erkennen, dass der neue bessere Staat der Gerechtigkeit hier nicht in einer heimatlosen Räuberbande, sondern in einer bestimmten, an einem wirklichen Punkt der Erde angesiedelten Gesellschaft verwirklicht werden soll. Allerdings verliert sich hiermit das Eigenartige der „Räuber“: die gährende Verirrung der Charaktere in ihren Gedanken über das sittliche Leben der Menschen in der Welt tritt nicht hervor.

Die Aenderungen in der Bühnenbearbeitung sind nicht so wesentlich, wie diejenigen in den „Räubern“. Ich sehe ab von denen, welche nur des Bühneninteresses wegen unternommen sind. In den Motiven ist es eine Verbesserung, dass Sacco und Calcagno nicht aus persönlichen kleinlichen Gründen

sich der Verschwörung anschliessen. Bertha ist nicht vergewaltigt, der Blick der beleidigten Tugend hat den Verführer entwaffnet. Doch trifft sie dasselbe Schicksal. Offenbar hat Schiller auch an dieser Stelle die Hoheit der bürgerlichen Tugend gegenüber dem fürstlichen Laster hervorkehren wollen; aber nur um so peinlicher berührt uns jetzt die innere Leblosigkeit der Episode. Es fehlt die empörende und unreife Szene, in welcher Julia der Leonore von den Galanterien ihres Fiesko berichtet (im Anfang des zweiten Aktes). Die wirklich scheussliche Abfertigung der Julia durch Fiesko im vierten Akt ist gemildert, indem sie jetzt nicht vor Zeugen erfolgt, und Fiesko das Weib doch mit einiger Höflichkeit behandelt. Neu sind einige Szenen im Kerker Berthas nach dem Gelingen der Verschwörung. So wird diese Episode wenigstens konsequenter Weise zu Ende geführt, und das unsinnige Auftreten Berthas in der Verkleidung eines Knaben im fünften Akt fällt damit fort. Leonore wird nicht ermordet, und Fiesko, nachdem er die Befreiung Genuas vollendet, wirft die Krone fort; er will nur der glücklichste Bürger unter Bürgern sein. Aber diese letzte Entwicklung, obgleich wohl ebenso berechtigt wie diejenige der ersten Ausführung, ist ganz willkürlich und gezwungen. Sie zeigt nur die unheilbaren Fehler des Stücks. Doch beweist die Verbesserung der Julia- und Berthaszenen ein Gefühl des Dichters für die Hauptmängel. Eine organische und lebendige Verbindung und Entwicklung war aber bei der Anlage des ganzen Werkes unmöglich.

„Kabale und Liebe“ ist als das technische Meisterstück des jungen Schiller bekannt. In der That ist die Führung der Szenen und Akte ganz vortrefflich und eine wirkliche Geschlossenheit erreicht, weil alles sich um ein bestimmtes Verhältnis, um die Liebe des adeligen Majors Ferdinand von Walter zu der bürgerlichen Musikerstochter Luise Millerin dreht. In Bezug hierauf hat jede Szene ihren ganz bestimmten Inhalt. So ergiebt sich ein Mittelpunkt, auf den hin das Stück in allen Teilen sich richtet. Der Blick wird von dem Einzelnen auf das Ganze gelenkt, und eine sorgfältige organische Komposition wird unmittelbar die Hauptaufgabe des Dichters.

Meisterhaft dargestellt ist das Leben im Bürgerhause, Vater und Mutter Miller sind vorzüglich charakterisiert. Die Kabalenpartei aber besteht aus Schurken und einem verächtlichen Gecken. Hierdurch wird der Konflikt, der in dem Gegensatze des Adeligen und der Bürgerlichen lag, sogleich

aus dem Gebiete der hohen Tragödie hinausgespielt. Nicht der gewaltige, übermächtig herrschende Gegensatz der Anschauungen, der sich in den Persönlichkeiten voll darstellt, so dass eben Mensch gegen Mensch und jeder mit der Ueberzeugung des Rechtes steht, nicht dieser ist es, der in unentrinnbarem Zusammenstoss die Tragödie bildet, sondern eine einfache Intrigue. Wenn nun die Liebenden untergehn, so gehen sie unter durch eine ganz vergängliche Maschinerie, und es fehlt die ewig gültige Wahrheit, welche das Stück in das Reich der grossen Kunst erheben würde.

Offenbar hat also der Dichter in den konventionellen Anschauungen nicht eine relativ berechtigte Macht gesehn und sie als Dichter gestaltet, sondern er hat Partei genommen gegen die Kabalen, er hat seinen Groll ausgelassen an den Unsitten und der Verkommenheit der höheren Stände, wie sie seiner Ansicht nach bestanden. Diese tendenziöse Verengerung des Gesichtskreises hat für das Drama die schädlichsten Folgen nach sich gezogen. Der Präsident und sein Sekretär Wurm sind Schurken. Sie haben die Macht. Der Präsident will Luise an den Pranger stellen. Damit er daran verhindert werden kann, muss Ferdinand wissen, durch welche Schlechtigkeiten sein Vater Präsident geworden. Er kann es aber nur von ihm selbst erfahren haben — welche Voraussetzung! Ferner: wenn Luise am Pranger gestanden hätte, dann, meint der Vater, hätte Ferdinand als Offizier die beschimpfte Braut verlassen müssen. Aber wie kann der kluge Präsident, der doch wohl als bedeutender Intriguant auch ein Menschenkenner sein soll, von dem „Romankopf", seinem Sohn glauben, dass er sich nach den konventionellen Anschauungen richten werde? Ja! selbst wenn er von Luise liesse, wie kann der Vater glauben, dass der Sohn sich nach so blutiger Misshandlung seinen Plänen fügen würde? Vor allem aber hat die Kabalenpartei, weil der Dichter mit tendenziöser Abneigung gegen ihre Vertreter ihr Benehmen ganz ins Gebiet der bewussten schurkischen Intrigue erniedrigt hat, die ganze Leitung des Stücks erhalten. Ja, Luise und Ferdinand haben gar kein individuelles Leben und individuelles Wollen. Sie verhalten sich in den ersten Akten lediglich passiv. Daher sind ihre Szenen zu einer gedankenhaften Schwärmerei verdammt, worin der Himmel eine grosse Rolle spielt. Endlich die Lady Milford! Mit ihr soll der Einfluss des Präsidenten fallen, aber wie ist das erklärlich? Sie ist beim Fürsten allmächtig, bedarf also den Präsidenten nicht. Ihr Bemühen aber ist, das Land von den Blutsaugern, von der Qual der

schlechten Regierung zu befreien. Also nur durch eine ganz unhaltbare Annahme kann Schiller Ferdinand in Beziehung zur Lady bringen. Wie aber entwickelt sich dieser Teil der Handlung? Die Lady will mit allen Mitteln Ferdinand an sich ketten, weil es für sie eine Schmach wäre, wenn ein Unterthan des Fürsten sie ausschlüge. Hier fügt sich also die Lady unter die Begriffe der Hofkabale, unter die konventionellen Anschauungen, die sie sonst verlacht. Sie ist noch nicht völlig frei geworden. Aber zu wenig tritt dies in ihrem ferneren Handeln hervor, sie bleibt doch eine Figur zweiten Ranges; die Intriganten führen. So hat sich die erste dichterische Unfreiheit an dem ganzen Werke gerächt. Wir verspüren in allen Teilen die Wechselwirkung. Die psychologisch-sittliche Anschauung des Dichters war nicht tief und sicher genug, um in der Konvention die Weltmacht der schwachen Seelen zu sehen und insofern für sie eine gewisse Lebensberechtigung anzuerkennen; er nahm Partei, ihm waren die Vertreter der Kabale einfach Schurken. So entwickelte sich diese zunächst nicht zu einem dichterisch ewig gültigen Leben, infolge dessen ebensowenig die Liebenden, Luise und Ferdinand, ebensowenig die Milford. Aber gerade weil er sie verachtet — welch merkwürdige Nemesis! — reissen die Intriganten die Führung an sich; Intrigue und Konvention herrschen, weil sich der Dichter mit verengendem Hass, nicht mit dem ruhigen Auge des Künstlers ihnen gegenüberstellt.

Nachdem nun der Konflikt zum vollen Ausbruch gekommen, einerseits zwischen Ferdinand und seinem Vater, andererseits zwischen der Milford und den Liebenden, was geschieht denn weiter in dieser Richtung? Nichts! Das Alte ist vergangen, und eine neue Entwicklungsreihe fängt an. Die Gewalt hat nichts gefruchtet, die List beginnt ihr Werk. Auch hier also führen die Intriganten. Es besteht zwischen den beiden Parteien kein Gleichgewicht und keine Wechselwirkung. Dies zeigt sich am schlimmsten an der vierten Szene im dritten Akt. Soll sie nur dazu dienen, in Ferdinand den Keim der Eifersucht zu wecken, so ist der Aufwand zu gross, und dies würde eben doch auch nur in die Pläne der Intriguenpartei einschlagen. Wir sehen eben überhaupt von dem eigenen inneren Leben der Liebenden zu wenig, alle Anstösse kommen von Aussen.

Endlich aber, wenngleich aufgeschüttert durch die Intriguen, gerät denn doch Ferdinands Seele in Bewegung. In meisterhaft dargestellter Steigerung entwickelt sich sein Entschluss,

Luise zu ermorden. Es ist bei der Anlage des Werkes berechtigt, dass er seinem Vater in lebhaften Worten abbittet, während die Tragödie allerdings an Grösse gewonnen hätte, wenn Ferdinand, von vornherein selbständiger gefasst, seine Wege von denen des Vaters zu scheiden wüsste, möchte selbst der Schein einmal für diesen sprechen. Hier mag aber doch das Interesse am Detail dasjenige an der ganzen Komposition überwuchert haben.

Sehr fühlbar ist der Bann, der das ganze Stück bedrückt, wieder an der Szene zwischen der Lady und Luise. Schon die beiderseitige Motivierung! Luise hat dem Kammermädchen geantwortet, sie habe bereits selbst die Absicht gehabt, zur Lady zu gehen. Was sie aber dort eigentlich gewollt, erfahren wir nicht, und schlechterdings ist kein vernünftiger Grund zu entdecken. Und die Lady? Will sie ihr den Gedanken an Ferdinand ausreden? Zunächst will sie das Mädchen in einer dienenden Stellung an sich fesseln. Wohl mag es denkbar sein, dass selbst dieses kluge Weib, eingenommen von den Vorurteilen ihres Standes, die menschliche Natur gering genug schätzt, um sich von einer solchen Massregel Erfolg zu versprechen. Doch gesetzt, sie sei verblendet genug, was hülfe es ihr, da doch alles auf Ferdinand ankommt? Hier hemmt den Dichter abermals seine Tendenz. Die bürgerliche einfache Tugend soll das Laster der glänzenden Aristokratie beschämen. Aber Luise redet nicht die Sprache der natürlichen Unschuld; sie entwickelt eine spitzfindige Geistesfeinheit, die derjenigen wenig geziemt, welche das einfachste Wortspiel nicht verstehen will. Auch hier überwiegt das Interesse am Detail. Wenn dann die Lady, aufgerüttelt von Luisens Worten, sich gerührt der Tugend in die Arme wirft, entsagt und Grossmut zu ihrer Führerin erwählt, damit die Entsagung des Bürgermädchens sie nicht beschäme, so liegen die inneren Schäden des Stücks plötzlich offen da. Denn erstens entsagt Luise garnicht, sondern es ist der Hohn der Verzweiflung, wenn sie in Worten der Lady Ferdinand hinwirft, fest überzeugt, dass die Lady ihn so nicht nehmen werde. Wir bemerken also in der Milford keine begründete Entwicklung. Zudem erfolgt ihre Entwicklung aus einer Tendenz des Dichters. Die bürgerliche Tugend soll das adelige Laster zur Tugend zurückführen. Also haben diese Teile kein eigenes wirkliches Leben, vermöge dessen sie im Verlauf des Stücks mit unabwendlicher Folgerichtigkeit aufeinanderprallen, sondern ein allgemeiner Gedanke soll durchgeführt werden. Und endlich offenbart sich hier der letzte Grund von der

Enge der dichterischen Komposition. Der Tragiker verurteilt aufs entschiedenste die Zustände, welche er darstellt. Aber seine sittliche Weltanschauung ist keine wahrhaft grosse und sicher begründete. Denn was ist das für eine sittliche That — die Aufopferung der Lady! In einer augenblicklichen angenehmen Aufwallung entschliesst sie sich Dinge aufzugeben, auf die sie teils gar keine Aussicht, und an denen sie zum andern Teil den Geschmack bereits verloren hat. Hier ist also gar kein abschliessendes Entwicklungsende. Offenbar sollte die Lady sich von vornherein durch edeln und grossen Sinn von den Vertretern der Kabalenpartei unterscheiden, aber doch zunächst in ihrem Auftreten die Gewöhnung an ihre Anschauungen, die Zugehörigkeit zu ihnen verraten, um endlich ganz zur Natur und Tugend zurückzukehren. Sie vermittelte so in der Komposition zwischen den beiden Gegensätzen und bezeichnete den Sieg der edeln Menschen, während diese selbst an dem Gegensatze zu grunde gehn. Aber diese gute Idee ist eben nicht wahrhaft durchgeführt. Ebensowenig sind am Schluss die beiden Parteien im Verderben wirklich aneinandergefügt, sondern im augenblicklichen Schauer gestehen die Bösewichter, was sie vernichtet.

Auch hier finden wir den Dichter der „Räuber“ und des „Fiesko“ wieder. Seine sittliche Weltanschauung ist nicht gross und frei, darum fehlt dem ganzen Werk der geistige Mittelpunkt, von dem aus jeder Teil seine eigentümliche Beleuchtung und die strenge Abgrenzung seiner Sphäre erhalten müsste. So haben die drei nicht jede ihr eigenes Leben, kraft dessen sie sich mit Notwendigkeit gegen einander bewegen, sondern die Intriganten haben die Führung, und daher durchdringt das Ganze eine notwendige Mangelhaftigkeit der Motivierung, der Verbindung, und ein wirklich befriedigender Schluss kann bei der geistigen Enge nicht gefunden werden.

Fehlt also der Handlung das Leben einer hohen Tragödie, so ist sie doch — ihre Art einmal zugegeben — meisterhaft geführt, und ein sehr grosser Fortschritt gegen die früheren Werke ist nicht zu verkennen. Das unklare Freiheitssehnen und der unklare Heroismus, d. h. die Unklarheit in dem gährenden Gefühlsleben des Dichters ist verschwunden. Zum ersten Mal liegt ein einfacher und klarer Gegensatz der Tragödie zu grunde: die reine, weite, über den Unterschied des Standes erhabene Welt der Liebe und die enge Welt der Konvention treten einander gegenüber. Zum ersten Male ist im ganzen Gefüge der Handlung ein positives Ideal von

Bedeutung, aber die geistige und dichterische Unfreiheit lässt seinen Vertretern nur eine passive Rolle. Der einfache Gegensatz verkörpert sich in einem einfachen bestimmten Fall, Paradigma sozusagen, und daher ergiebt sich eine wirkliche wohlgefügte Komposition. Die meisterhafte Herbeiführung und Steigerung der Stimmung in den einzelnen Akten, in der bereits die früheren Dramen Treffliches leisteten, ist jetzt durch Elemente bewirkt, welche wirklich notwendig zur Handlung gehören. So schreitet in Wechselwirkung mit der geistigen die künstlerische Klärung fort und strebt einer wirklich künstlerischen Einheit zu.

Die Entstehungsgeschichte des „Don Carlos" mit ihren wichtigen Wandlungen ist bekannt. Da sich aus den Fragmenten in der „Thalia" kein genügender Schluss auf die weitere Gestaltung ziehen lässt und die späteren Bearbeitungen wesentlich nur Kürzungen sind, so genügt es für unsern Zweck, die erste Ausgabe von 1787 einer Betrachtung zu unterwerfen.[1])

Der erste Akt ist im wesentlichen ein ruhender schildernder Expositionsakt. Wir unterscheiden drei Gipfelszenen: Posa weist den in Liebesleid verkümmernden Carlos auf die flandrischen Provinzen, die zu erlösen des Freundes Beruf sei, die Liebesglut des Prinzen flackert in derselben Szene heftig empor (I 2). Im fünften Auftritt mahnt die Königin selbst den Stiefsohn an diese seine Pflicht, und da die Geliebte ihm diesen Beruf giebt, findet in ihm seine unstete Liebe Beruhigung. Am Ende des Aktes äussert Carlos den festen Entschluss, den König um die flandrischen Provinzen zu bitten. Er bekräftigt die innigste Freundschaft mit Posa. So steigen wir in dem Akt auf zum Plane des grossen idealen Unternehmens, Menschenglück durch den Fürstensohn, zunächst in einer Provinz der Erde, zu begründen, wir erkennen in der Freundschaft und in der Liebe die seelische Grundlage dieses Plans. Vor der ersten Gipfelszene werden beide Richtungen des Stücks angedeutet: Carlos' Liebe und die feindliche Macht: der Hof mit seinen Priestern, die zugleich Lauscher und Spione sind. Ebenso wird das zeremoniöse Hofleben der Königin vor der zweiten Hauptszene geschildert und auf Carlos sehnende Liebe fein hingedeutet. Die Erstarrung König Philipps in der Etiquette des Hofs, sein Argwohn, seine Herzlosigkeit gegen sein Weib, die herbe Festigkeit seines

---

[1]) Don Carlos, Infant von Spanien. Von Schiller. Wiederabdruck der ersten Ausgabe mit einer Einleitung und mit kritischen Noten. Stuttgart 1880. (Herausgegeben von Wilhelm Vollmer.)

Günstlings Alba wird vor der letzten Gipfelszene dargestellt und an die herrschende Inquisition erinnert. So tritt der Konflikt voll hervor und seine Richtung ist gegeben. Menschliche Natürlichkeit und Freiheit treten gegenüber der starren historischen Macht des spanischen Königshofes mit all seiner Unmenschlichkeit. Die Charakteristik der einander entgegengesetzten Menschen ist vorzüglich: die Frau, die Königin offenbart ein natürlich reines und adeliges Empfinden, Posa mit der erkennenden Geisteskraft und der starken Energie ist der Leiter, Karl mit seinem reinen, aber irrenden Gefühl und dem empfänglichen, frischen Geist steht zwischen beiden; er muss in innerer Entwicklung erst ganz zur Idee sich durcharbeiten. Auf der andern Seite sind die Vertreter des Hofes überzeugte Anhänger der Tradition, sie ist in ihnen lebendig. Philipp tritt aus ihrem Kreise durch ein natürlich-menschliches Empfinden, die Eifersucht um sein Weib. In der Anlage sind also Carlos und Philipp als die noch nicht ganz bestimmten Charaktere vor den andern herausgehoben, zwischen ihnen mag der Kampf entbrennen. Die Erstarrung der traditionellen Macht prägt sich in der Komposition dadurch aus, dass in ihren Szenen nichts für die Handlung geschieht. Die freien, natürlichen Menschen sind die aktive und zuerst thätige Kraft.

Im zweiten Akt treten in Sohn und Vater die beiden Welten einander gegenüber. Zunächst nur im ruhenden Gegensatz. Aber aus der Stimmung entwickelt sich auf dem natürlichsten Wege die Handlung, indem Carlos versichert, er könne sein reines Gefühl für den Vater nur bewahren, wenn dieser ihm, dem zu unwürdiger Ruhe verdammten, einen thätigen Beruf gebe, und bittet, ihm Flandern zu vertrauen. So ist die Handlung mit Carlos' seelischem Zustande verknüpft. Er muss handeln, eine männliche Klarheit und Festigkeit in seiner Stellung zur Welt zu gewinnen und von der Leidenschaft sich zu befreien. Philipp, befangen in den Anschauungen des Hofes, weist ihn zurück, wird aber doch erschüttert von dem erweckten Gefühl seiner Einsamkeit und dem inneren Verlust seines Sohnes. Dies ist ein wirklich mächtiger und urdramatischer Moment. Aus dem seelischen Zustand Karls fliesst sein Handeln, und so wirkt es unmittelbar wieder auf seinen seelischen Zustand zurück. Es setzt aber auch die seelische Entwicklung Philipps in Bewegung. Endlich da die von vornherein thätige Entwicklung dieses freimenschlichen Strebens sich gegen die Macht der Kabalenpartei, der Höflinge richtet, so zwingt sie auch diese zum Handeln. In

diesem ersten Stadium sind also alle die vielfältigen Elemente des Dramas in organischem Zusammenhange verbunden.

Es folgen die Szenen, in welchen die Eboli Carlos zu verführen sucht. Sie giebt ihm dabei einen Brief, in dem der König ihr unerlaubte Liebe erklärt. Aus Carlos' spröder Zurückhaltung schliesst sie mit scharfsinnigen Zwischengedanken auf eine glückliche Liebe des Prinzen zur Königin und teilt diese Entdeckung dem Herzog Alba und dem Beichtvater des Königs, Domingo, mit, welche bei der leise beginnenden Gunst des Königs für Carlos jener um seinen Einfluss, dieser um die hierarchische Despotie der Kirche an Philipps Hofe besorgt sind. Sie verbinden sich, den Verdacht Philipps gegen Carlos und die Königin zu erregen und hierdurch den Prinzen für immer zu stürzen. Die Intriguenpartei der Höflinge ist also durch Carlos in Bewegung gesetzt.

Der Prinz glaubt die Königin durch die Untreue des Königs der Pflichten gegen diesen ledig geworden, und unlautere Hoffnung regt sich in seinem Herzen. Posa aber erklärt ihm sein Irren und führt ihn durch hoheitsvolle Mahnung zu seinem idealen Beruf zurück.

Innerhalb dieses einzigen Aktes hat sich nun eine abgeschlossene Entwicklung in Carlos vollzogen. Vom Vater zurückgewiesen verfällt er der Verzweiflung und sinkt bei seinem trostlosen Zustande in die alte leidenschaftlich-verzehrende Liebe zurück. Sind somit die Eboliszenen ebenso sehr mit Carlos' Entwicklung wie mit dem Vorgehen der Intriganten verknüpft und also nach beiden Seiten ein wirkliches Bestandstück der Handlung, so nehmen sie doch einen ungebührlich grossen Raum ein, und da die Eboli beiden Parteien nur dient, so ist sie nicht zu eigenem Leben erweckt. Die ganze Episode ist gedacht, man spürt es an jeder Rede, man spürt es vor allen Dingen an ihrem zweiten (später getilgten), wirklich widerlichen Monolog (II 11), in dem das junge Mädchen, das doch feurig und bedeutend sein soll, mit der Kälte eines Rechenmeisters die Chancen ihrer Aufopferung an den König erwägt. Wir sahen, dass die Elemente des Dramas organisch verknüpft waren, die Episode ist nur ein Bindeglied zwischen ihnen, und eben als solches enthüllt sie einen gefährlichen Mangel der Komposition. Die grossen Gegensätze bewegen sich nicht mit Notwendigkeit gegen einander, sondern zufällige, intriguenhafte Zwischenglieder sind nötig. Ueberhaupt aber ist alles, was in diesem Akte von seiten der Höflinge geschieht, doch nur eine Vorbereitung: Die Entwicklung der Gegensätze hält sich von

dieser Seite nicht in der Kraft, mit der sie im Anfang einander gegenüber gestellt wurden, im Beginn des zweiten Aktes zusammenstiessen.

Die Seelengrösse und Feinheit Posas führt Carlos wieder auf den rechten Weg und zwar schliesslich durch eine psychologische Analyse, durch eine abstrakte Erörterung. Hier wird der Held also geleitet, was bedenklich ist, und es wird auf diese Weise dem Erlebnis die Folgewichtigkeit genommen; es ist einfach fertig und dadurch unfruchtbar, es fügt sich nicht wahrhaft in die Entwicklung des Ganzen, weil keine Wirkungen in Carlos und durch ihn in der Handlung zu spüren sind. Hier stockt die zuerst so treffliche Verbindung des Seelischen und der Handlung, und die Komposition verliert ihr Gleichgewicht. Auch auf Carlos' Seite behauptet somit die Entwicklung der Gegensätze nicht ihre volle Kraft.

Der Argwohn des Königs ist erwacht und durch Alba und Domingo genährt. Im Tiefsten schaudernd erkennt er, was für Männer er um sich hat, und sehnt sich nach einem Menschen. So setzt sich die innere Entwicklung Philipps zur Natürlichkeit fort, die Abwendung von der Erstarrung. Er wird aufmerksam auf Posa, lässt ihn kommen, und dieser hält ihm die Unnatur seines Staats vor, in dem alles und alle nur um des einen Herrschers wegen da zu sein scheinen, und dieser doch arm und unglücklich ist, weil er wie ein anderer Mensch leidet und in Leid und Freud keinen Genossen hat. Der leidende König schenkt dem Manne, der sein Innerstes trifft, Vertrauen. Er erhält Vollmacht zu unmittelbarem Verkehr mit der Königin und Carlos.

Auch in diesem Akt ist wie im zweiten eine Sonderentwicklung. Meisterhaft wird die Seelenstimmung des Königs entfaltet. Durch sie wird Posas Stellung verändert. Hier zeigt sich die beinahe selbst tragische Gefahr der Komposition: ihr guter Charakterzug, dass die freie Natur das Leitende in der Handlung ist, führte dazu, Posa zum Leiter zu machen, weil in ihm jene am stärksten ist. Da dieser Zug sich mehr ausbildete, drängte er Carlos zurück, machte ihn selbst ganz passiv, und so offenbart sich der Mangel an Einheit in der ursprünglichen Komposition, sie ist abähngig von der geistigen Entwicklung Schillers. Aber bereits in den ersten Szenen finden wir eine Spur dieser Gefahr. Posa hat von Anfang an eine Art Führerrolle. Bei der Anlage des Werks konnte die Höhe nur der Streit beider Parteien um Philipp sein, aber der in inneren Kämpfen gereifte Carlos musste in notwendigem tragischem Kampf mit Philipp zu-

sammenstossen, und dann die weitere Entwicklung für alle zerstörend einsetzen. Nun ist Carlos verdrängt, die Gegenpartei handelt nicht, weil sie von Anfang an nicht in engem Zusammenhange mit dem Kampfe steht. Der Akt dient im Ganzen des Stücks nur der inneren Entwicklung des Königs.

Wir finden also, dass der Fluss des Dramas hier nicht durch Hineintragen eines fremden Elements gestört ist, sondern nur durch weitere Ausbildung eines Elements, das von Anfang an in der Komposition lag. Hierbei löste sich die organische Verbindung der Teile. Dies verrät aufs Deutlichste der vierte Akt, der nicht auf notwendigem Wege die Handlung weiterführt, sondern durch zufällige Momente sie dem Ende nähert. Dass Posa jetzt ganz der Führende ist, erscheint als selbstverständlich. Weder der Königin noch Carlos erzählt er von seiner neuen Vertrauensstellung. Er will ganz insgeheim Carlos nach Flandern befördern.. Der Prinz verliert das Vertrauen auf den Freund, glaubt durch dessen Indiskretionen seine Mutter bedroht; sie zu warnen stürzt er zur Eboli, deren Verräterei er nicht kennt. Dort findet ihn Posa, meint, er habe von seinen Plänen erzählt, und um Karl zu retten, lenkt er den Verdacht flandrischer Aufruhrspläne auf sich. Er will sterben, der Freund soll das grosse Werk der Erlösung ausführen. Indessen hat der König in seinem wütenden Argwohn die Königin beschimpft, an ihrer Würde ihre Unschuld erkannt und Alba und Domingo in Ungnade entlassen. Als der Brief aufgefangen worden, hat der König in Erschütterung geweint, die Höflinge sind nun wieder unentbehrlich, sie haben den Sieg. Die Eboli gesteht in Verzweiflung der Königin alles und wird verstossen. — All das in einem Akt, fünf oder sechs Interessenkreise neben einander, jeder mit eigner Entwicklung, das Ganze unerhört kompliziert!

Die Entwicklungen sind geradezu abgebrochen. Die Seelenentwicklung des Königs war mit Posas Ideen, die doch ein wichtiges Element des Stücks sind, in Verbindung gebracht. Die Seelenentwicklung schreitet fort, es kommt zum Bruch mit der Königin, aber von der inneren Verbindung mit Posas Ideen ist keine Spur mehr vorhanden. Für sie regt sich in dem Könige nichts, und nur durch äussere Mittel wird ihm das Vertrauen zu Posa geraubt. Carlos' Seele ist so wenig thätig in diesem Akt, dass fast nur noch von seiner Flucht die Rede ist, von den grossen Ideen, die er in Flandern durchsetzen soll, aber nicht mehr. In den grossen Grundgedanken, wie Posa sie der Königin noch einmal für

Carlos ans Herz legt, ist nichts Aktives mehr, sie sind nicht mit dem gegenwärtigen Stadium der Handlung notwendig verflochten, es sind nur schöne Worte eines sterbenden Freundes. Die Höflingspartei ist gänzlich unthätig und verhält sich nur abwartend. Das Geständnis der Eboli ist notwendig, weil die Königin über die Dinge aufgeklärt werden muss, aber von seiten der Eboli ist es gar nicht motiviert, und ihr letztes Erscheinen beim König ist wertlos. Auch wird sie etwas leicht beseitigt, was aber wohl zu begreifen ist bei dieser von vornherein subalternen Figur.

So zerspaltet sich das Stück hier buchstäblich in seine Atome. Hier liegt das πρῶτον ψεῦδος der Komposition vor aller Augen offen da: es ist die grosse Vielheit der Motive, der Elemente, welche nicht von Anfang an in eine solche Richtung gegen einander gebracht sind, dass sie bei notwendiger Weiterbewegung sich in unlösbarem Konflikt zerstören; und es ist insonderheit in dem edeln Element einerseits die Führerstellung Posas, andererseits der Umstand, dass der geistige Gehalt des neuen Staats angeknüpft ist an Carlos' Sendung nach Flandern. Drängt sich das letztere stoffliche Moment an einer Stelle hervor, wo es mit Carlos' innerer Entwicklung nicht mehr notwendig verknüpft ist, so werden die grossen Gegensätze abgestumpft, und die Intrigue setzt ein.

Das ganze Geschehen des Aktes hängt an der Geheimnisthuerei Posas, welche schlechterdings nicht zu rechtfertigen ist, und wenn man selbst eine Erklärung herbeizwingen wollte, immer ein fremdes, neu hinzutretendes Element bleibt. Soll sie in einer augenblicklichen Unsicherheit des Marquis ihre Erklärung finden, darin, dass er denkt, den König selbst für seine Pläne zu nutzen, so ist sein Reden von Carlos' Flandernfahrt unverantwortlich, und ferner verläuft sich das Motiv zu schnell. Es ist doch nur ein Lückenbüsser; so bleiben alle Vorwürfe bestehen. Soll aber Karl durch diese Ereignisse weiter für seinen Beruf erzogen werden, so darf das doch nicht mit jedem beliebigen Mittel geschehen. Zur Geheimnisthuerei im Anfang kommt der Leichtsinn, ja die Dummheit in der Szene mit der Eboli. Und diese giebt den Angelpunkt! Posa weiss nichts Bestimmtes und beschliesst zu sterben. Aber man sieht wohl, die Handlung sollte dem bereits entworfenen Endziel zugeführt werden, der Stoff führte den Dichter, und da er durch innere Entfaltung nicht hingelangen konnte, musste er es mit gewagten Erfindungen versuchen.

Im fünften Akte werden alle Verhältnisse zur Klarheit, alle seelischen Entwicklungen zum Abschluss gebracht. Hier

herrscht eine bewunderungswürdige Einheit, und die verschiedenen Richtungen stehen nun in dem notwendigen Gegensatze zu einander, welchen wir früher gefordert haben. Das bedenkliche Zwischenglied hat den wahrhaft tragischen Konflikt, der von Anfang an in der Komposition lag, entbunden, und wie im vierten Akte sich alle Gefahren offenbarten, so tritt hier alles Grosse des Entwurfes hervor. Die Aufopferung Posas entscheidet über sämtliche Entwicklungen. Sie klärt das schöne Freundschaftsverhältnis zu Carlos und gewinnt diesen, den vertieften und im Leben gestärkten Mann, aufs neue der rein menschlichen Thatkraft für die Idee. Sie stellt hierdurch zugleich das Verhältnis des Prinzen zur Königin in seiner adelnden Reinheit wieder her und vollendet also am Schluss wieder die Vereinigung der natürlichen freimenschlichen Elemente, welche am Ende des ersten Aktes hervortrat. Sie führt aber auch Philipp zur ärgsten tyrannischen Erstarrung, in der er der schlimmsten Macht der Ueberlieferung, der Inquisition, in die Hand fällt und bei unmenschlicher Einsamkeit ankommt. Zeitweilig schien Carlos der reinen Menschlichkeit verloren zu gehen, Philipp sich ihr zuzuwenden. Die Schlussentwicklung gewinnt beide ihrer wahren Natur. So bricht in tragischer Grösse der Konflikt wieder aus, indem eben hier erst beide in ihrer Eigenart sich festigen und dadurch in verschiedener Weise vernichtet werden. Es ist wundervoll und aus der Entwicklung Philipps erklärt, also in die Komposition wirklich eingefügt, dass die ärgste Macht der Tradition das eben wieder thätig aufkeimende Leben ganz zertritt. Und poetisch meisterhaft, ja genial ist es, dass der Inquisitor dem demütigen Philipp genau so das Bild des Königs ausmalt, wie Posa es gethan. Bei den Worten des Marquis hatte er noch gestutzt, jetzt ist er überwunden.

Wir erkennen den unmittelbaren Anschluss des „Don Carlos“ an die früheren Dramen Schillers und zugleich den wirklich ungeheuren Fortschritt, den er ihnen gegenüber bedeutet. Beruhte in „Kabale und Liebe“ der Konflikt zum ersten Mal auf einem einfachen Gegensatz, wie er sich aus der Entwicklung Schillers natürlich ergab, so kehrt derselbe Gegensatz hier wieder, aber beide Seiten desselben haben einen tieferen Gehalt bekommen. Die gesunde menschliche Partei, welche in jenem Werke ganz regungslos war, hat hier einen wirklichen ideellen Inhalt; da sie für ihn streiten will, ist sie der bewegende Faktor der Handlung, diese geht von ihr aus. Auf der andern Seite ist die Partei der Kon-

vention zu einer wirklichen historischen Macht vertieft: Höflingsanschauungen, Intriguen, Etiquette, Inquisition stehen als gefährlich lebende Kräfte da. In dieser Fassung war die Möglichkeit einer hohen Tragödie gegeben. Der geistige Fortschritt war zugleich ein Fortschritt in der dramatischen Komposition.

Was aber ist der ideelle Leitstern für die rein menschlich Strebenden? Es ist das Ideal vollkommener individueller Entwicklung der Einzelnen in einem Staat, welcher über diese ihre wahre Freiheit wacht. Dieses Ideal soll Carlos verwirklichen. Aber hier spielen abstrakte Gedanken in die Komposition; der Dichter war jung, er konnte sich entwickeln, die Gedanken konnten sich weiter, voller und bedeutender ausspinnen, und da sie von vornherein in der Anlage enthalten waren, dann auch einen weiteren Raum fordern. Der Zusammenhang der geistigen und künstlerischen Entwicklung musste hier gefährlich werden. Er ist es geworden. Die Freude am Einzelnen hat die Sorgfalt in der Anlage der Komposition überwogen, obgleich sie jetzt anders als früher an einem notwendigen Stück der Komposition sich genüge thut. Herrscht somit in den sittlichen Gedanken keine absolute Sicherheit und Begrenzung des idealen Teils, so ist auch die Verkörperung wenigstens in dem Prinzen noch nicht sicher genug. Gar zu bewusst rühmt er seine eigene Reinheit und seine eigene Stärke; die Schwärmerei für das Grosse, Edle, Erhabene, was die Freunde wollen, spricht gar zu reflektiert sich aus; es ist, wie Schiller später gesagt haben würde, eine Temperamentstugend, und hiermit haben wir die Lösung: auch dies erklärt sich aus einer noch nicht ganz gereiften Ansicht des sittlichen Lebens. Auch dies aber hatte sofort die Gefahr massloser Detailausführung im Gefolge. Nun ist die Gegenpartei nicht in untrennbarem unvermeidlichen Konflikt gegen die ideale gestellt. Eine Verbindung ist nötig. In der Schilderung von Intriguen war der Dichter durch seine drei früheren Dramen geübt. Seine Gewohnheit gab ihm die Verbindung durch die Eboliintrigue an die Hand. In diesen Szenen, die nicht schlechthin notwendig sind, herrscht Reflexion und Freude am Einzelnen ohne Rücksicht auf das Ganze. Auch giebt es Stellen, in denen noch ein wenig Groll des Dichters gegen die Höflinge durchdringt, — eine künstlerische und geistige Unklarheit, welche dem reflektierten Schwärmen auf der andern Seite entspricht. Doch wirkt diese Parteinahme nicht störend, weil die Intriguenpartei nicht die thätige ist. Aber mit der Eboli schafft die Lust des früheren

Schiller an Intriguen und am Detail doch schon ganze Szenen. Alle diese Elemente dehnten sich nun aus, drängten an das Gefüge, und infolge davon erhalten der zweite, dritte und vierte Akt, anstatt in innerer Entwicklung der grossen Gegensätze sich fortzubewegen, jeder eine ganze Sonderentwicklung ohne durchgehende Rücksicht auf den grossen Konflikt. Hierin verrät sich ganz besonders die Lust an der Ausmalung des Einzelnen, und damit dringt diese in die ganze Führung der Handlung ein. Nun ist die letzte Folge, dass der Stoff, dass der äussere Inhalt der Handlung, wie er vorher festgestellt ist, den Fortschritt leitet und durch die geistigen Entwicklungen nur beleuchtet wird, anstatt aus ihnen erzeugt zu werden. Wie durch diese Art der Zusammensetzung das Drama an einer Stelle ganz in Verwirrung gerät, ist früher erkannt worden.

So haben wir in diesem Werk, welches die Jugenddramatik Schillers abschliesst, ein wunderbares Zusammenspielen alter übler Gewohnheiten und kräftigen Fortstrebens zu einem Drama hohen Stils. Jene zersetzen, wie Schritt für Schritt zu verfolgen ist, die guten Intentionen. Aber doch meinen wir selbst an den bedenklichsten Stellen etwas von dem kräftig ringenden Ernst des sich durcharbeitenden Genius zu spüren. Der Anfang aber bis zur vierten Szene des zweiten Aktes (ausschliesslich) sowie der fünfte Akt sind an dramatischer Komposition ohne Zweifel das Grösste, was der vorkantische Schiller geschaffen hat.

Bewundernswert, ja staunenswert im höchsten Grade bleibt es, wie einheitlich trotz der Vielfältigkeit der Motive und der wandlungsreichen Entstehung des Werkes dennoch der Grundriss sich abschliesst. Die sämmtlichen Elemente, so unerlaubt und unkünstlerisch sie sich teilweise ausdehnen mögen, sind doch wenigstens auf den einen grossen Gegensatz von Freiheit und Tradition bezogen, der dem Ganzen zu grunde liegt. Auch weisen dem Dichter die gelungenen Stellen und eben die Grundlage die Bahn, auf der er fortzustreben hat. Seine sittliche Weltanschauung muss er zu vollkommener Sicherheit und Freiheit entwickeln, dann werden auch seine ethisch-psychologischen Gesichtspunkte vertieft sein. Mit dieser grossen Weltanschauung wird seiner männlich geklärten Individualität eine hohe Gemütsstimmung eigen werden, und von ersterer beleuchtet, von letzterer durchwärmt wird er eine frei sich entfaltende dichterische Welt schaffen. Gelingt es ihm nur, die jetzt noch zusammenrinnenden Elemente zu scheiden, so darf er Höchstes zu leisten sich versprechen.

Ueberall hat sich uns der Zusammenhang zwischen der Weltanschauung und der Kunst des Dichters ergeben.[1]) Geistige Mängel führten künstlerische herbei. Wir werden also auch neben einander den geistigen und künstlerischen Fortschritt spüren müssen. Die systematische Gedankenbildung des Dichters in der nun folgenden Zeit haben wir im ersten Teile zu entwickeln gesucht. Im Studium Kants gewann er den sicheren Standpunkt zur psychologischen Betrachtung der sittlichen Welterscheinungen, er gründete zuletzt noch auf seine ethischen Gedanken eine psychologische Klassifizierung der Menschen, und wie er durch Anwendung dieser Prinzipien den Stoff des „Wallenstein" organisierte, haben wir im Beginn dieses Abschnitts untersucht. Auch hier sind also die sittlichen Gedanken des Dichters formbildend für das dichterische Werk. Es hatte aber Schiller in der Gründung der Aesthetik auf die Freiheitsidee sich zu den Kerngedanken über grossen und guten Stil durchgerungen. Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung. Das künstlerische Werk soll frei, d. h. nur durch sich selbst von innen heraus bestimmt sein. Die reine Form soll den zufälligen Stoff und die zufällige Subjektivität des Dichters überwunden haben. Hiermit hat Schiller die organische Gestaltung von innen heraus, die organische Gesammtkomposition als die wesentliche Aufgabe des Dichters erkannt. Unmittelbar werden die ethischen Ansichten des Dichters künstlerische Forderungen. Er dachte sie hier darstellend, und die klare Ausbildung der Freiheitsidee führte zum rein künstlerischen Verfahren. Es vollendete sich hiermit das Streben seiner Jugenddramatik. Geistige Unsicherheit hatte immer im letzten Grunde die Komposition und den Sinn des Dichters für die Komposition gestört; die endgültige Festigung der Ideen, welche schon damals in ihm gegährt, die Aneignung der klaren Freiheitsidee ist unmittelbar die Erkenntnis des Grundgesetzes dichterischer Komposition.

In der ersten Erwähnung des „Wallenstein" im Jahre 1791 hören wir noch den jugendlichen Dramatiker. Er freut sich, ein Sujet gefunden zu haben, das begeisternd für ihn ist.[2]) Noch ist ihm die Begeisterung für den Gegenstand unentbehrlich bei der dichterischen Arbeit. Dann kamen die arbeitsreichen Jahre des Kantischen Studiums. Im September

[1]) Durch das neue Buch von L. Bellermann „Schillers Dramen", Berlin 1888, fühle ich mich nicht veranlasst, meine Auffassung in irgend einem Punkte zu ändern. In vielen Dingen sind wir ja einig.

[2]) An Körner 12. Januar 1791, II, S. 225.

1794 in demselben Briefe, der Körner die Abhandlung über Matthisons Gedichte und in ihr die hauptsächlichste Erörterung des grossen Stils überbrachte, erwägt Schiller, was er bei einer Bearbeitung des „Wallenstein" wage. Was er je im Dramatischen zur Welt gebracht, sei nicht sehr geschickt ihm Mut zu machen, und ein Produkt wie der Carlos ekele ihn nunmehr an, wie sehr gern er es auch jener Epoche seines Geistes zu verzeihen geneigt sei.[1]) Dieses Urteil ist psychologisch vollkommen verständlich. In energischer Arbeit hat Schiller einen echt künstlerischen Standpunkt der Betrachtung errungen, er hütet ihn streng gegen sich und andere und muss nun an einem eigenen, vormals viel bewunderten Werk entdecken, dass es seiner neuen Einsicht durchaus nicht genügt. Er findet die Komposition gestört durch schwelgende Vorliebe für das Einzelne, er findet schon in der ersten Anlage einen Mangel an Sorgfalt, der sich im Verlaufe rächt durch tote Szenen, wie die Gefühlsverirrung im Monolog der Eboli. Der strenge Ethiker entdeckt ein Hochhalten der Temperamentstugend, ein unreifes Schwärmen für vage Ideale, das er heftig verdammt — all das, da er eben in einem neuen Werk der wahren Kunst zustreben will, und tiefe Missbilligung, ja Ekel ergreift ihn. Von dieser Art der Kunst kann er wenig gebrauchen.[2]) Vordem legte er das ganze Gewicht in die Mehrheit des Einzelnen, jetzt wird alles auf die Totalität berechnet, und den etwa aufquellenden Reichtum im Einzelnen sucht er mit eben so viel Aufwand von Kunst zu verstecken, als er sonst angewandt, ihn zu zeigen und vordringen zu lassen. Die Komposition ist das Wichtige, und sie verlangt diese Zurückhaltung in diesem Falle noch besonders, weil Wallenstein als echt realistischer Charakter nur im Ganzen interessieren kann. „Vordem habe ich," — so schreibt er in demselben Briefe an Humboldt, dem wir diese Stellen entnommen, und bezeichnet damit schlagend den Wechsel seiner Kunstweise — „wie im Posa und Carlos, die fehlende Wahrheit durch schöne Idealität zu ersetzen gesucht, hier im Wallenstein will ich es probiren und durch die blosse Wahrheit für die fehlende Idealität (die sentimentalische nämlich) entschädigen."[3]) Und gerade dieses war es, was ihn bei dem spröden und undankbaren Stoffe festhielt, dass er nur durch innere Wahrheit, Notwendigkeit, Stetigkeit und Bestimmtheit

---

[1]) An Körner 4. September 1794, III, S. 193.
[2]) An Körner 21. März 1796, III, S. 330.
[3]) An Wilhelm von Humboldt 21. März 1796, S. 429, 430.

seinen Zweck erreichen konnte.[1]) Mit Heldenmut ging er daran, seinen so sehr gesteigerten Anforderungen an ein Kunstwerk genüge zu thun.[2])

Wir fanden in den Erörterungen des ersten Teils, dass Schiller der Tragödie gegenüber seine eigenen Grundgedanken, seine eigene Methode nicht durchführte, dass er sich nicht zur Untersuchung der Komposition erhob, sondern an der Einzelsituation haften blieb. Jetzt dürfen wir darin vielleicht die Nachwirkung, wenigstens eine Beziehung zu seiner dichterischen Jugendmanier erkennen, die sich ebenfalls mehr an das Einzelne hielt, während der Künstler doch unbewusst zu einer echten Komposition hinstrebte. Erst bei der neuen dichterischen Arbeit wurden ihm seine Gedanken derart lebendig, dass er sie auch auf die Tragödie anwandte. Auch sie fasste er jetzt als ein lebendiges Werk, wo alles mit allem zusammenhängt, wo an nichts gerückt werden kann, ohne alles von der Stelle zu bewegen.[3]) Er erklärt ausdrücklich, dass das moralische Gefühl niemals den Helden zu bestimmen habe, sondern die Handlung allein, insofern sie sich auf ihn bezieht, oder allein von ihm ausgehe.[4]) Eine reine Handlung ohne Interesse für den Helden erscheint ihm jetzt am vollkommensten,[5]) und ganz im Gegensatz zu der früheren spekulativen Begriffsbestimmung der Tragödie vertritt er jetzt den Standpunkt des Empirikers, wenn er sagt: „Jeder Stoff will seine eigene Form, und die Kunst besteht darin, die ihm anpassende zu finden. Die Idee eines Trauerspiels muss immer beweglich und werdend sein, und nur virtualiter in hundert und tausend möglichen Formen sich darstellen.“[6]) Hiermit würde sich unmittelbar die Forderung empirischer Erforschung ergeben, welche wir als die Konsequenz der psychologischen Methode Schillers erkannt haben.

Aus der lebendigen dichterischen Erfahrung gingen Schiller diese fruchtbaren Gedanken auf. Er dichtete als ein an Erkenntnis gereifter Mann und wuchs beim Dichten an Erkenntnis. Er fühlte sich ganz auf den Kreis seiner eigenen praktischen Arbeiten beschränkt,[7]) und unmerklich erwuchsen

1) An Körner 28. November 1796, III, S. 396.
2) Dass seine Anforderungen gestiegen waren, betont er an Körner 16. März 1798, IV, S. 70.
3) An Körner 24. März 1800, IV, S. 169.
4) An Körner 13. Juli 1800, IV, S. 182.
5) An Körner 5. Oktober 1801, IV, S. 237.
6) An Körner 28. Juli 1800, IV, S. 189.
7) An Goethe 12. Dezember 1796, I, S. 210.

ihm doch grosse neue Gesichtspunkte der Kritik, wie wir früher mehrfach beobachteten. So eigen, so lebendig wurden ihm die grossen Grundanschauungen, die er in angestrengter Thätigkeit erworben, mit all ihren Verzweigungen, dass er ihren Besitz als etwas Selbstverständliches, gleichsam ursprünglich ihm Innewohnendes empfand und zuweilen alles, was er und andere von der Elementaraesthetik wussten, behauptete für einen empirischen Vorteil, für einen Kunstgriff des Handwerks hingeben zu wollen.[1] Aber die lebendig gewordenen Gedanken des Dichters schufen sich doch auch nach der theoretischen Seite fort. Durchdrungen von dem Begriff organischer Notwendigheit der dichterischen Komposition fasste er den Gedanken einer genetischen Kritik, welche aus dem Anfang einer Dichtung auf den notwendigen Verlauf schliessen soll.[2] Auch hier, sehen wir, setzt sich die psychologische Methode durch, die Erkenntnis, dass man in jedem einzelnen Falle den Kunstorganismus nach seinen Elementen untersuchen müsse. Und diese Erkenntnis, welche hier nur in bezug auf die literarische Kritik angedeutet wird, findet ihren letzten allgemeinen Ausdruck in den grossartigen Worten, die wir als den methodischen Abschluss der Schillerschen Gedanken in der Kunsttheorie betrachten dürfen: „Möchte es doch einmal einer wagen, den Begriff und selbst das Wort Schönheit, an welches einmal alle jene falsche Begriffe unzertrennlich geknüpft sind, aus dem Umlauf zu bringen und, wie billig, die Wahrheit in ihrem vollständigsten Sinn an seine Stelle zu setzen." [3]) In diesen Gedankenbildungen begriffen erkennt nun Schiller selbst einen Hauptmangel seiner philosophischen Schriften darin, dass er die Methaphysik der Kunst zu unmittelbar auf die Gegenstände angewandt und sie als praktisches Werkzeug, wozu sie doch nicht hinreichend geschickt ist, gehandhabt habe.[4] Wir haben dieses ebenso wie die Notwendigkeit einer Fortbildung der psychologischen Methode oben hervorgehoben. So bestätigt Schiller selbst unsere früher entwickelten Einwürfe, welche wir, völlig unabhängig von ihm, nur in immanenter Kritik der Schriften erhoben haben.

Welch ein reges geistiges Leben! Aufgenommen in das persönliche Gefühl des Dichters sind die Gedanken, in deren

---

[1]) An Humboldt 27. Juni 1798, S. 438.

[2]) An Körner 9. Oktober 1794, III, S. 205. An Goethe 16. Oktober 1795, I, S. 81.

[3]) An Goethe 7. Juli 1797, I, S. 272.

[4]) An Wilhelm von Humboldt 27. Juni 1798, S. 438.

Ausprägung wieder seine Individualität ihn geleitet hatte. Die dichterische Arbeit weckte sein Gefühl für die Erfordernisse des Kunstwerks, und der geschulte Denker erhob das Gefühl zu bewussten Gedanken, welche seine theoretische Einsicht vollendeten. In stetigem Geistesverkehr mit Goethe entwickelte er sich seine neue Erkenntnis, und alles, was er so aus lebendiger Arbeit erwarb, ward wieder fruchtbar für seine Produktion. Er hoffte, dass sein „Wallenstein" und was er künftig von Bedeutung hervorbringen möchte, das ganze System desjenigen, was bei seinem Commercio mit Goethe in seine Natur hatte übergehen können, in Concreto zeigen und enthalten sollte.[1])

Jetzt erst meinen wir das Gewaltige seines Unternehmens voll zu begreifen. Wir haben seine dichterische Jugendmanier kennen gelernt, wir haben in die theoretische Entwicklung seiner Weltanschauung auf ethischem und künstlerischem Gebiet zu schauen gesucht. An Stelle der Manier erstrebte er jetzt den Stil. Die neue Arbeit war allerdings nur die reife, konsequente Fortsetzung der dramatischen Entwicklung, die wir verfolgt haben, sie ist der letzte Schritt zur Reife, aber eben dieser verlangte, wie wir gesehn, eine radikale Aenderung des dichterischen Verfahrens. Der Künstler in Schiller musste der Erkenntnis des Philosophen genüge thun. Das Theoretische musste praktisch werden, und bei dieser Entwicklung musste der Denker sogar ganz verschwinden; denn die Art, wie Schiller sein Werk organisierte, als das Zusammenspielen der realistischen und der idealistischen Welt, verlangte eine absolute Darstellung der realistischen. Diese musste leben — in sich selbst begründet, unabhängig von der Gedankenwelt des Dichters als ein festgeschlossener Lebenskreis mit individuell-typischen Gestalten. „Du glaubst nicht," klagte er dem treuen Körner, „was es einem armen Schelm von Poeten in meiner abgeschiedenen, von allem Weltlauf getrennten Lage kostet, eine solche fremdartige und wilde Masse zu bewegen und eine so dürre Staatsaktion in eine menschliche Handlung umzuschaffen".[2]) Nur heroisches Ausharren und tiefes Quellenstudium half ihm weiter bei dieser Umsetzung der Theorie in die Praxis. Er fühlte, dass ihm noch so manche selbst der gemeinsten Mittel fehlten, wodurch man sich das Leben und die Menschen näher bringt, aus seinem engen Dasein heraus und auf eine grössere Bühne tritt. Ich muss, sagt er, „wie ein Thier, dem gewisse Or-

[1]) An Goethe 21. Juli 1797, I, S. 275.
[2]) An Körner 10. Juli 1797, IV, S. 39.

gane fehlen, mit denen, die ich habe, mehr thun lernen und die Hände gleichsam mit den Füssen ersetzen. In der That verliere ich darüber eine unsägliche Kraft und Zeit, dass ich die Schranken meiner zufälligen Lage überwinde, und mir eigene Werkzeuge zubereite, um einen so fremden Gegenstand, als mir die lebendige und besonders die politische Welt ist, zu ergreifen".[1]) Er hütete sich vor jedem Rückfall in die subjektiv-rhetorische Manier und suchte dem Objekte recht nahe zu bleiben, wobei er sogar zeitweilig der Gefahr des Trocknen und Prosaischen verfiel.[2]) So schauen wir das gewaltige Ringen des starken Mannes, der in seiner Thätigkeit die erhabene Strenge seiner Ethik bewährte. Wir verstehen in diesem Zusammenhang das abschliessende Selbstzeugnis, in welchem die ganze Schwere der Arbeit bezeichnet wird, die an Goethe geschriebenen Worte: „Das seh' ich jetzt klar, dass ich Ihnen nicht eher etwas zeigen kann, als bis ich über alles mit mir selbt im reinen bin. Mit mir selbst können Sie mich nicht einig machen, aber mein Selbst sollen Sie mir helfen, mit dem Objekte übereinstimmend zu machen. Was ich Ihnen also vorlege, muss schon mein Ganzes sein, ich meine just nicht mein ganzes Stück, sondern meine ganze Idee davon."[3]) Es war wirklich eine neue Epoche, die er begann, und er gehörte nicht zu den Dichtern, die in still schaffender Energie die Schwierigkeiten überwinden, sondern er erkannte sie alle und trug die Mühe doppelt, da sie ihm bewusst war. Gross wie die Mühe war der Ernst des Mannes, der von sich sagen konnte: „Es ist mir unmöglich etwas unvollkommen zu lassen, so lange ich es noch besser machen kann."[4])

Aber die dichterische Reife war erreicht. Gar bald im Beginne der Arbeit fühlte Schiller, dass er auf gutem Wege war.[5]) Zwar ward er zwischendurch auch wohl einmal zweifelhaft.[6]) Aber doch überwog das frohe Gefühl der Sicherheit. Hatte er einst gleichsam in der Wollust des Details geschwelgt, so stand er jetzt mit der reinen Liebe des Künstlers seinen Gestalten gegenüber. Einst hatte er mit persönlicher Parteinahme das Einzelne an sich gerissen, jetzt gelang es ihm ganz gut, den Stoff ausser sich zu halten und nur den Gegenstand zu geben. Nie hatte er eine solche

---

[1]) An Goethe 18. November 1796, I, S. 198.
[2]) An Goethe 2. Oktober 1797, I, S. 315.
[3]) An Goethe 24. Januar 1797, I, S. 220.
[4]) An Wilhelm von Humboldt 7. September 1795, S. 185.
[5]) An Körner 21. März 1796, III, S. 330. An Humboldt 21. März 1796, S. 428.
[6]) An Goethe 16. Dezember 1796, I, S. 212.

Kälte für den Gegenstand mit einer solchen Wärme für die Arbeit vereinigt. Nur für den jungen Piccolomini und Thekla war er durch eigene Zuneigung interessiert.[1]) So war die Erkenntnis wirklich in sein künstlerisches Gefühl, in sein dichterisches Verfahren übergegangen, und trotz aller Arbeit des Verstandes, trotz aller Selbstkontrole war es in der Konzeption und in der schliesslichen Ausführung doch das reine Gefühl, die Stimmung, aus der das Werk hervorging. So schreibt er selbt: „Bei mir ist die Empfindung anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand, dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee.“[2]) Eine glückliche Stimmung erwartete er bei allen wichtigen Szenen; das pathologische Interesse der Natur bei der Dichterarbeit hatte sogar viel Angreifendes für ihn.[3]) Bei der Ausarbeitung des fünften Aktes erweckte der Abstand, den seine Gemütsstimmung hier gegen alle freieren menschlichen Zustände machte, ihm beinahe Furcht, er möchte sich auf einem zu pathologischen Wege befinden.[4])

So durfte Schiller in der Ueberwindung der gewaltigen Aufgabe einen dichterisch normalen Verlauf entdecken. Dem tiefen Bangen im Anfang[5]) folgte bald froher Mut. Er hoffte, ja er war schliesslich sicher, dass er in diesem Werk die Reife der späteren Jahre mit dem Feuer der Jugend verbände.[6]) Er, der fast kleinmütig die gewaltige dichterische Ueberlegenheit Goethes hervorgehoben, hoffte in seinen kühnsten Augenblicken, dass man ihn einst als dessen ebenbürtigen Genossen betrachten werde.[7])

Die im Studium Kants gereifte Weltanschauung wurde also praktisch in der dichterischen Arbeit. Von ihr durchdrungen vermochte der Dichter den ungeheuren Stoff zu überwinden und zu einem idealen Ganzen zu gestalten.[8]) Er schwoll dabei gewaltig an, und eine Teilung ward nötig.

---

[1]) An Körner 28. November 1796, III, S. 396. An Goethe 28. November 1796, S. 201.

[2]) An Goethe 18. März 1796, I, S. 118.

[3]) An Goethe 8. Dezember 1797, I, S. 336.

[4]) An Goethe 24. August 1798, II, S. 94.

[5]) An Körner 4. September 1794, III, S. 193.

[6]) 23. Januar 1797 an Körner IV, 6, 7. An Körner 10. Juli 1797, IV, S. 39. An Cotta 5. Januar 1798, S. 282. An Goethe 5. Januar 1798, II, S. 3. An Körner 8. Januar 1798, IV, S. 67.

[7]) An Körner 27. Juni 1796, III, S. 345. An Humboldt 21. März 1796, S. 432.

[8]) Goethe an Schiller 13. Dezember 1797, I, S. 340 und 7. April 1798, II, S. 54.

Wir haben allseitig uns zum Verständnis des Werkes vorbereitet und wollen nun, um sein Wesen möglichst vollkommen zu durchschauen, von Szene zu Szene durch das Ganze wandern. Wir wissen, dass die Teilung der Tragödie zuerst der endgültigen letzten gleich war. Dann wurden zu den „Piccolomini“ noch die jetzigen ersten zwei Akte von „Wallensteins Tod“ gezogen.[1]) Nach der Uebersendung der so ausgedehnten „Piccolomini“ schrieb Schiller an Iffland, als er ihm die Kürzungen schickte: wenn das Stück noch zu gross sei, so müsse der fünfte Akt zu „Wallensteins Tod“ geschlagen werden, welches ihm aber äusserst hart ankommen würde und besonders deswegen, weil dann der Titel des Stücks nicht gerechtfertigt würde, da es nicht mit den Piccolomini schlösse.[2]) Hier finden wir also eine dritte Art der Teilung wenigstens vorgeschlagen, und so wird es uns bereits sehr wahrscheinlich sein, dass lediglich und allein aus Raumrücksichten die Trennung vorgenommen wurde. Dies lehrt auch die Entstehungsgeschichte, und es ist klar, wenn wir einen Blick auf das Werk werfen. Keineswegs endet in den „Piccolomini“ eine in sich abgeschlossene Entwicklung derart, dass nun, auf die geschaffenen Vorbedingungen gestützt, aber doch selbständig eine neue in „Wallensteins Tod“ anfinge. Das Missliche der Teilung ward früh empfunden. Mit wirklich ergreifender Feinheit zarter Freundschaftlichkeit deutet es Goethe an, wenn er nach Empfang von „Wallensteins Tod“ sagt: „Wenn sich der Zuschauer bei den Piccolominis aus einem gewissen künstlichen und hie und da willkürlich scheinenden Gewebe nicht gleich herausfinden, mit sich und andern nicht völlig eins werden kann, so gehen diese neuen Akte nun schon gleichsam als naturnothwendig vor sich hin.“[3]) Er hebt auch das etwas Langsame und Verstandesmässige der „Piccolomini“ fein hervor, welches eben bedauern lässt, dass sie jetzt ein selbständiges Stück bilden. „Wenn man,“ sagt er, „in Piccolomini beschaut und Antheil nimmt, so wird man hier unwiderstehlich fortgerissen.“[4]) Der ehrliche gerade Körner erklärt schlechthin: „aus den Piccolomoni wird jeder unbefriedigt nach Hause gehen — —“[5]); ja Schiller selbst äussert gleich nach der Vollendung, dass er die Wallensteinischen Schauspiele in ein Theaterstück zusammenziehen

[1]) Schillers Wallenstein ed. Maltzahn Stuttgart 1861 (nach dem Stuttgarter Theatermanuskript).

[2]) An Iffland 31. Dezember 1798, S. 204 am oben angeführten Orte.

[3]) Goethe an Schiller 9. März 1799, II, S. 150.

[4]) Goethe an Schiller 13. März 1799, II, S. 151.

[5]) Körner an Schiller 17. Mai 1799, IV, S. 143.

wolle „weil die Trennung derselben tragischen Handlung in zwei verschiedene Repräsentationen auf dem Theater etwas ungewöhnliches hat und die erste Hälfte immer etwas Unbefriedigendes behält.“ [1])

In der That ist das Ganze ein Stück, eine durchgehende Entwicklung. Die jetzige Teilung bringt im ersten Stück nur das Hinaufsteigen bis zur Höhe, die andere umfasste die Höhe noch mit. Beide Arten der Teilung sind störend. Wir werden daher jetzt „die Piccolomini“ und „Wallensteins Tod“ zusammen als eine fünfaktige Tragödie betrachten.

In dieser Gesamttragödie müssen wir als den ersten Akt die beiden ersten Akte der „Piccolomini“ ansehen. Dieser Akt bringt uns zunächst allseitig Wallenstein und die Lage zur Anschauung, ohne dass der Held selbst auftritt. Wir lernen die Generale und ihr Verhältnis zu Wallenstein kennen; Isolan ist durch Regelung seiner Schulden, Buttler durch würdige Beförderung an ihn gekettet, Illo deutet auf den Feldherrn als den Wohlthäter, der im freien Beweisen seiner Gunst nur durch den Kaiser behindert ist. Buttler ist in Wallensteins Dienste aus der Niedrigkeit zu seiner jetzigen Stellung emporgestiegen. Eine grosse kriegerische Versammlung hat der Feldherr eben jetzt in Pilsen um sich vereinigt. Wallenstein im Gegensatz der Soldaten und des Hofs, zugleich der erbitterte Groll, der zwischen beiden herrscht, das ist der Inhalt der zweiten Szene. Die Ansicht und Absicht desHofs in betreff Wallensteins und der Lage lehrt uns die dritte, und über allem erhebt sich im Lichte der Begeisterung das ideale Bild von Wallenstein und dessen Absichten, welches Max entwirft. — Es löst sich in dem Akt langsam ansteigend Stimmung aus Stimmung. Im Anfang bange Erwartung der Generale, dann der erbitterte Streit, hieraus fliessend die tiefe Furcht des Hofmanns und endlich, wie weltentrückt, die ideale Höhe gleichsam hergeleitet als das friedevoll Reine über dem irdisch Unklaren, welches sich eben in Frieden lösen würde, wenn es sich zu jenem erheben könnte. So erkennen wir den geistigen Zusammenhalt dieser Szenen, welche Wallenstein und die durch ihn bestehende Situation verschiedenseitig beleuchten. Nun tritt er selbst vor uns hin. Das persönliche Verhältnis zum Hof hat sich gelöst. Wir hören eine Andeutung seines Entschlusses. Seine grossen Pläne mit Thekla spricht er aus, er deutet an, welche Stellung er im Reiche einnehmen will. Die Verhandlungen mit den

---

[1]) Schiller an G. H. Nöhden 5. Juni 1799, im Briefwechsel von Sch. und Cotta S. 340.

Schweden drohen sich zu zerschlagen; niemand weiss, ob er im Ernst mit ihnen und mit den Sachsen angeknüpft; in stolzer Isolierung bewahrt er gegen die Warnungen der Getreuen sein Vertrauen auf Oktavio und auf die Sterne. — Es folgt die tageshelle Szene der Audienz. Sie stellt die ganze Lage und ihr Entstehen klar, bringt die Forderung des Kaisers und führt zum offenen Ausbruch des Konflikts.

Im Bau des ganzen Aktes bemerken wir das analytische Verfahren. Die fertige Situation, wie sie im Beginn des Stückes den Personen sich darstellt, wird vor uns entfaltet, dann gegen Ende erst die Entstehung erklärt und ausgesprochen, um was denn die Generale und Questenberg streiten, und was Wallenstein eigentlich will. Wir haben so im ersten Akt den ganzen politisch-militärischen Zustand und seinen menschlichen Zusammenhalt in den Personen, vor allen in Wallenstein kennen gelernt; es ist ein wesentlich schildernder Akt.[1]) Nur wird die Handlung angedeutet durch den Hinweis auf das Horcheramt Oktavios an Wallensteins Seite, durch Oktavios Missmut über die Wandlung, die in Max während seiner Reise vorgegangen, und durch Wallensteins Wunsch, die verpflichtende Handschrift der Generale zu besitzen. Als Darstellungsmittel bemerken wir den prachtvoll einfachen Griff der Exposition, durch Erzählung an den eben angekommenen Isolan uns einzuführen, die anschaulichen kleinen Bilder, in denen Isolan, Max u. a. uns zuerst dargestellt werden, in der Szene Questenbergs und der Soldaten das systematische Zusammenfassen des erst in einzelnen Zügen Entwickelten durch Buttler, wie ja im ganzen Drama das einzeln Entwickelte in Gedanken zusammengefasst wird, endlich das schnelle Abbrechen der einleitenden drei Szenen durch den Hinweis auf etwas Wichtiges, eben Eintretendes, während die ideale Szene Maxens voll und gesammelt ausklingt.

Der zweite Akt des Gesamtdramas umfasst Akt 3 und 4 der „Piccolomini“. Zwei die künftigen Intriguen, d. h. den Handlungsinhalt eben dieses Aktes vorbereitende Szenen beginnen: Illo enthüllt seine Absicht, mit der gefälschten Eidesformel beim Bankett die Generale zu verpflichten, und die Terzky will Maxens Liebe benutzen, um ihn zu binden. Hierauf entfaltet sich vor uns breit und voll die ideale Max-Thekla-Welt. In den Andeutungen der Gräfin Terzky, vor allem in der Warnung Theklas vollzieht sich der Zusammenschluss und zugleich die Abgrenzung der beiden Welten.

[1]) An Goethe 1. Dezember 1797, I, S. 333, 334.

Zwischen den rein idealen finden sich die Szenen, welche die Verbindung mit der Wirklichkeitswelt herzustellen suchen, und unter ihrem Einfluss senkt sich das Temperament — so zu sagen — der idealen Szenen zu immer tieferer Trauer. Wir finden hier im einzelnen alle die Züge, welche die Nebenhandlung im Ganzen des Stückes aufweist. Die zum Gedanken erhobene Empfindung, wie ja im Stück diese Menschen die Empfindungen gedanklich aussprechen, die das reine Herz beim Anschauen all der verwickelten Geschehnisse hegen mag. Zu ihrer Darstellung dienen erhabene Bilder und Sentenzen, meist in langen Reden, und das Lied der Thekla fliesst natürlich aus der lyrischen Gesamtstimmung. Diese Szenen geben die Begründung für den Gemütszustand Maxens bei seinem ersten Auftreten, und so finden wir auch hier die analytische Behandlung.

Die Verpflichtung der Generale durch die Eidesformel schliesst sich an; der vom Kaiser gekränkte Buttler folgt den Wallensteinschen Intriganten freiwillig seiner Rache wegen. Das Haus der Terzkys und seine frühere vornehme Ruhe wird geschildert, der alte Kellermeister erzählt von den Leiden Böhmens, endlich werden mit einer Fülle realistischer Charakteristik die Generale uns dargestellt.

So führt der Akt zwei neue, sich völlig entsprechende Elemente in die Handlung ein: die Versuche, erst Max und dann die Generale zu gewinnen. Es sind die ersten Momente, welche in die Situation umgestaltend eingreifen. Vor allem haben sich vor unsern Augen mit gleicher Wichtigkeit die beiden Gegensätze dieses Dramas, die Welt der Idealisten und diejenige der Realisten, neben einander entfaltet, jene heimisch in der Region des höchsten Geisteslebens in Gefühl und Gedanken, diese in den wirklichen Verhältnissen. So sind auch dieses im wesentlichen schildernde, ausmalende Szenen. In der Handlung wie in der Schilderung haben wir demnach einen wohlgefügten Akt mit einander entsprechenden Teilen, welche jeder in seinem Kreise im Verhältnis zum Ganzen dasselbe bedeuten. Der erste Akt schildert die Lage, der zweite das Terrain, auf dem der Kampf ausgefochten werden muss.

Der dritte Akt besteht aus dem fünften Akt der „Piccolomini“ und aus dem ersten und den ersten drei Szenen des zweiten Aktes von „Wallensteins Tod“. Wir können 3 oder 4 Teile unterscheiden. Zunächst wird die Stellung Oktavios, sein Amt und durch ihn die Absicht Wallensteins uns völlig enthüllt und damit eine weitere Analyse der im ersten Akt

gezeichneten Situation gegeben. Indem Oktavio Max ins Vertrauen zieht, führt er aus, wozu ihn bereits der erste Akt zwang. In diesem Vorgehn, welches den Bemühungen der Terzky entspricht, wird nun das Ideale wirklich in den Kampf des Realen hineingezogen, und die verurteilende Beleuchtung der Idee fällt auf Oktavios Handeln. Die Meldung, dass Sesin gefangen sei, vollendet die Sicherheit der kaiserlichen Partei.

Es folgt der Szenenkomplex um Wallensteins Entschluss, zu dem man die Szene mit Max entweder rechnen oder nicht rechnen kann, je nachdem man die hierin liegende geistige Höhe als neu hinzutretendes eigenes Moment oder als Bestandteil der ganzen Höhe fassen will. Die Einführung durch die Sternenszene hebt uns in eine höhere geistige Region. Illo und Terzky drängen stark zur That, ruhig überblickt Wallenstein in dem gewaltigen Monolog die Lage. Der Abschluss mit den Schweden misslingt. Diese Szene erhebt uns in dem Gegensatz des für Existenz, Glauben und Ehre kämpfenden Schwedenvolkes und des heimatlosen Lohnheeres auf eine welthistorische Höhe. Abermaliges Schwanken Wallensteins aus sittlichen Gründen wird beseitigt durch die Gräfin Terzky, welche ihm sein Recht vorhält als das Recht eines eigenen, zum Herrschen geborenen Charakters, eines nur sich gehorchenden Riesengeistes, den Macht und Gelegenheit begünstigen. Da endlich fasst Wallenstein den letzten Entschluss, aber mit der Ahnung des drohenden Verhängnisses. So haben wir in diesen Szenen ein mächtiges Anwogen zum Entschluss bis in die Szene mit Wrangel, ein Abfliessen und abermaliges Aufsteigen.

Die geistige Höhe in dem Gegensatz von Max und Wallenstein haben wir früher beleuchtet. Hier werden in abgeklärter Form die Gedanken und Motive zum Bewusstsein erhoben, aus denen heraus die Realisten handeln, und im Gegensatz dazu diejenigen, welche die Idealisten leiten; der innerste geistige Kern des Dramas wird blossgelegt. — Der Akt schliesst mit der Szene, welche uns die Begründung für Wallensteins wundersames Vertrauen auf Oktavio giebt. Hiermit erhalten wir offenbar die letzte Analysis für die im Beginn des Stücks bestehende Situation, denn Wallensteins Vertrauen auf Oktavio ermöglicht den Erfolg der kaiserlichen Partei. Diese Analysis erfolgt aber so spät, eben nach der Höhe und vor der Umkehr des Stücks, weil sie einmal nach der Seite Wallensteins klarstellen soll, wie der eben gefasste Entschluss bedeutungslos wird durch die auch von Wallenstein geschaffene Situation, andernteils bezüglich Oktavios noch

einmal recht scharf hinweisen soll auf das doppelte Gesicht des Mannes, der Wallenstein schon umstrickt hat, eben da dieser von ihm freundschaftlich redet. So wird dieser Akt eingefasst durch Oktavio. Er giebt die vollkommene Analyse der ganzen Situation, wie sie sich nun entwickeln soll, erstens in den Thatsachen durch Oktavio selbst, dann in der letzten Grundlage durch Wallensteins Worte über Oktavio, und so stellt sich eine Beziehung dieser beiden Szenen heraus. Weil die Worte über Oktavio demnach für das Ganze von ungeheurer Bedeutung sind, weil sie noch einmal die Wichtigkeit von Wallensteins Doppelwesen für die Führung des Dramas zum Bewusstsein bringen, und weil hinter dem Vertrauen bereits das Verderben lauert, darum sind sie so ungemein wirksam. Sie enthüllen an dem einen Punkt das ganze Gewebe des Stücks. Zwischen diesen beiden Szenen vollzieht sich also der Entschluss, und wie sie sich entsprechen, so entspricht die Szene Maxens mit Wallenstein der zweiten Szene Maxens mit Oktavio. Sie bringt die Beleuchtung der Idee über Wallensteins wie dort über Oktavios Unternehmen, und hierin entspricht sie zugleich der Szene der Terzky mit Wallenstein vor dem Entschluss. Denn wie Max aus dem Gedankenkreise der idealistischen, so betrachtet die Gräfin Wallensteins Wollen aus dem Gesichtspunkt der realistischen Weltanschauung. Man möchte sogar meinen, dass Maxens im Gefüge des Ganzen notwendige Szene die der Terzky hervorgerufen hat und stützt, aber doch behält die letztere etwas Bedenkliches. Denn da die Terzky bei ihrem Reden eigentlich einen verdriesslichen Zweck hat, nämlich den zögernden Mann vorwärts zu treiben, so machen uns ihre Worte nur den Eindruck von Ueberredungskünsten, nicht den einer ernstgemeinten Lebensansicht, während mit Max wirklich Weltanschauung gegen Weltanschauung tritt. So erfüllt die Szene nicht einmal ihre Pflicht an dieser Stelle. Und dann erniedrigt sie Wallenstein, indem er uns hier, gerade entgegen seiner Behauptung,[1]) als ein Wortheld erscheint, kühn im Reden, feige im Handeln und abhängig von seiner Umgebung, was er doch sonst nicht ist. So legt diese Scene gar zu deutlich eine bedenkliche Seite des ganzen Stücks bloss: das Missverhältnis zwischen Reden und Handeln. Abgesehen aber von diesem Sinken hält sich der Akt auf imposanter geistiger Höhe. Das machtvolle Durcharbeiten des Entschlusses und seine Beleuchtung aus tiefster Weltauffassung ist höchst charakteristisch und offenbar dem Dichter individuell.

[1]) Wallensteins Tod V. 523 ff. S. 246.

Auch dieser Akt, sehen wir, enthält verschwindend wenig sogenannte Handlung, er arbeitet nur den Moment der Höhe, des Entschlusses und den Uebergang zur Umkehr allseitig heraus. Die wenigen Worte, mit denen Wallenstein den Oktavio fortschickt, beginnen die Umkehr. Die Worte Oktavios werden wahr:

„— — — — mit der sichern Hand
Meint er den goldnen Zirkel schon zu fassen.
Er irret sich — Wir haben auch gehandelt.
Er fasst sein bös geheimnisvolles Schicksal.“ [1])

Zum vierten Akt müssen wir den Rest des zweiten Aktes und den ganzen dritten von „Wallensteins Tod“ rechnen. Wir haben zunächst den völligen Abschluss der Verhältnisse, die sich nun gegen Wallenstein kehren sollen. In durchaus realistischen Szenen, welche von kaiserlicher Seite dem Bankett entsprechen, gewinnt Oktavio Isolan und Buttler, letzteren auf eine in jeder Beziehung sehr bedenkliche Weise, weil hier ein äusserer Anhalt von nöten ist. Darauf trennt sich Max völlig von Oktavio, d. h. dessen Beginnen wird sittlich verurteilt. Der lediglich menschliche Schluss, dass der Sohn den Vater doch umarmt, ist kaum zu rechtfertigen. Hier siegt die Feinheit im Einzelnen über das Bedürfnis des Ganzen. Auch die Schilderung der Verstörtheit Maxens im Anfang der Szene erscheint reflektiert. Endlich ist das Bewusstsein, welches Max immerfort ausspricht, von seinem reinen Herzen, seiner freien Seele wohl erklärlich bei der gedankenklaren Stellung Maxens im Ganzen, aber doch für uns unbefriedigend, weil die im Gedanken erkannte Reinheit beschränkt und in ihrem Naturwert aufgehoben ist. Hier wie gleich darauf von Wallenstein werden Vertrauen, Glaube und Wahrhaftigkeit als die welterhaltenden Mächte gepriesen. Auch Oktavio wird von Menschlichkeit überwältigt. Wie die Höhe breit ausgeführt war, so legt sich auch der Beginn der Umkehr in mehreren Szenen auseinander. Er hat seinen Anfang in Wallensteins Worten an Oktavio und setzt sich in diesen Szenen fort. Die Darstellung mit ihren realistischen, menschlichen und idealen Motiven ist nur Mittel zum Zweck, die Verhältnisse, die Situation zum Verderben Wallensteins fertig zu schaffen und in ihrem sittlichen Wert oder Unwert zu beleuchten.

Es folgt die rapide Aufhellung der Verhältnisse in zwei Abschnitten. Der erste ist umrahmt und unterbrochen durch die Szenen, in welchen die Familie über die Lage aufgeklärt wird, und die Frauen sollen hier offenbar dienen, eine mensch-

[1]) Piccolomini V. 2471 ff. S. 204.

liche Belebung zu geben. Thekla erhält durch die Terzky den Auftrag, den liebenden Max an Wallenstein zu ketten, und sie erkennt sogleich, dass sie ihn verlieren muss. Hier wie in den Piccolomini III 8 fällt es an Thekla auf, dass sie ein mädchenhaft unmittelbares Wesen sein soll, bei ihrer idealen Stellung aber zu sehr ins Gedankenhafte, Reflektierte erhoben ist und so etwas künstlerisch Unwahres bekommt. Die Herzogin erklärt die Entstehung des Sternenglaubens und des unruhigen Ehrgeizes in Wallenstein, was auch zur Analyse der Grundlagen des Stückes gehört. Sie kommt so spät, weil sie in Beziehung steht zu der Erörterung Maxens in demselben Akt über Wallensteins dämonische Natur. Nach einer ruhigen Einleitungsszene Wallensteins erreicht uns nun in rasend schneller Folge die Nachricht vom Abfall Isolans und Oktavios, vom Verlust Prags und der auswärtigen Truppen. Jeder dieser Abschnitte endet mit einer längeren Rede Wallensteins, in der er sich fasst, bis er zuletzt unter dem Drang der Notwendigkeit all seinen Mut wiederfindet. Die Belebung durch die Frauen hält sich doch in einer niedrigeren Sphäre, und die rein häuslich menschlichen Motive, welche hier, abgesehen von dem stolzen Ehrgeiz der Terzky, herrschen, sind kaum am Platze. Nicht nur Graf Terzky, auch die Herzogin ist gedrückt durch die Nachbarschaft der Terzky. Sie ist nichts als eine biedere Mutter und Gattin.

Der zweite Abschnitt bringt das Schwinden des letzten Einflusses Wallensteins auf die Truppen und auf die Seele Maxens. Ein gewaltiger Monolog des Helden erhebt uns wieder auf bedeutende geistige Höhe. Er hat sich wieder gefunden. Ist es doch der Geist, der sich den Köper baut, und noch lebt im Marke seines Wesens die schaffende Gewalt, noch der alte Heldengeist, der wieder den Sieg an seine Fahnen ketten wird. Hier redet der geistesmächtige Feldherr, nicht mehr angekränkelt von sternengläubigem Zaudern, der schöpferische Heldencharakter ohne Reflexion. Eingerahmt und unterbrochen vom Auftreten der Pappenheimer folgt die letzte Entwicklung. Auch die edlen selbständigen Truppen verlassen den Feldherrn. Es ist eine herzige, wundervolle, urdeutsche Szene, die einzige, in der Wallenstein unmittelbar mit den Truppenvorgängen in Verbindung tritt, wie die Szene mit Wrangel die einzige, in der er in das politische Geschehen eingreift. Beide sind voll sachlich genauer Erörterung und voll geistigen Eindringens, wir erkennen wahrhaft Wallenstein als Staatsmann und als Feldherrn. Die Familie ist aufgeklärt. Der Abschied Maxens schliesst den Akt. Diese

Szene entspricht dem Abschied von Oktavio, und so rücken in unserer Einteilung die einander entsprechenden Szenen zusammen. Mit heftiger Entgegensetzung, dann mit sanfter Bitte sucht Wallenstein Max zu halten. Es ist die einzige Szene, welche seine tiefe Liebesfähigkeit hervortreten lässt; sie allein giebt seiner Aeusserung im letzten Akt, in der er Max als seinen Stern wehmütig preist, ihren Halt und ihre Bedeutung, und darum ist es ein sehr empfindlicher Mangel, dass Wallenstein hier etwas von Max erreichen will, und dass deshalb seine Liebe nicht mit überzeugender Klarheit hervortritt. Die Verhöhnung des Feldherrn durch die Truppen, die Entscheidung Theklas, Wallensteins Entschluss nach Eger aufzubrechen, der verzweifelte Abschied Maxens enden den Akt. Das Ideale hat sich losgetrennt auch von der Wallensteinseite. So haben wir in zwei Abschnitten die ganze Entwicklung der Verhältnisse — diese ist der eigentliche Inhalt — und die ideale Beleuchtung. Der erste Teil hält sich mehr in realistischer Sachentwicklung, der zweite mehr in geistiger idealer Höhe. Wenn Wallenstein sich einmal auf Buttler als den einzig treuen stützt, wenn er ihn ein ander Mal, ohne des Wortes vollen Sinn zu ermessen, seinen bösen Engel nennt, so haben wir an beiden Stellen die tiefe tragische Ironie, welche dieses Werk überhaupt durchzieht, genau wie vorher im Vertrauen zu Oktavio, denn beide Male lauert in ihnen bereits, während Wallenstein spricht, das Verderben. Wallenstein hat Thekla glücklich machen wollen, als er sie aus dem Kloster nahm, und er hat durch eben dies Thun seiner Tochter Glück vernichtet, sich aus dem liebsten Freund den tiefsten, selbstlosesten Gegner geschaffen und ihn durch diese Gegnerschaft unselig gemacht. Auch hier das Umschlagen einer beabsichtigten Wirkung ins Gegenteil — das, was Aristoteles im eigentlichen Sinne Peripetie nannte.

Die letzten beiden Akte von „Wallensteins Tod" bilden den fünften Akt des Gesammtdramas. Dieser enthält die Katastrophe wieder in zwei Abstufungen: 1. bis zum Entschlusse des Mordes, 2. der Mord. Im ersten Teil haben wir 3 Szenen von Buttler und Gordon. Zwischen der ersten und zweiten führt sich Wallenstein ein, er erhält die Nachricht vom Sieg der Schweden über Max Piccolomini und von ihrem Herannahen, und eben diese wird ihm verhängnisvoll, indem sie in Buttler den Mordentschluss reift. Zwischen der zweiten und dritten hören wir das wilde Frohlocken Illos und Terzkys.

Menschen und Motive treten hier noch einmal hervor. Buttlers Monolog leitet ein: das Verderben ist unabwendbar, und

Rache wird den Rachsüchtigen vernichten. Und alles Folgende wird nun von Buttler gewaltig beherrscht: er ist eine ganze Natur, deren Reflexion selbst lediglich Ausdruck seines Charakters ist. Die gewaltige Sicherheit seines Wesens teilt sich den vorliegenden Verhältnissen mit, eine wahre Schicksalsstimmung unentrinnbaren Verhängnisses schafft den Hintergrund, auf dem sich alles düster und scharf abhebt derart, dass jede Gestalt in ihren wahrhaft charakteristischen Umrissen, d. h. zugleich in ihrem Werte erscheint. Im Gespräch mit Gordon werden die äusseren Verhältnisse erörtert, zugleich fügt er sich herrlich in die schwere Stimmung ein. Er ist ein echter Subalterner, fühlenden Herzens — das kostet weder Anstrengung noch bringts Gefahr — aber kein Charakter. So hebt er wundervoll Buttler und das Ungeheure, was jetzt geschieht. Da er an Wallenstein mit mitleidigem Herzen hängt, erhalten wir noch einmal einen Blick in dessen Wesen und Lage; da er furchtsam sich in der Enge hält und stets hielt, hat er den ruhigen Sinn, ausserhalb des Getriebes stehend, die Moral auszusprechen, die Empfindung des ruhigen Zuschauers bei all dem Geschehen: dass der Mensch masslos um sich greift, wenn ihn nicht das deutliche Gesetz in Schranken hält.[1]) Dass dieser kraftlose Mensch ein Jugendgenosse des Gewaltigen ist, der bei ihm sterben soll, ist ein prachtvoller Griff! Welch ein Gegensatz der Lebenspfade! Wir erfahren von der frühsten Jugend Wallensteins und erhalten eine letzte Analyse seines Werdens und Wesens. Gross und ruhig führt der Herzog sich ein, die Siegesnachricht kommt, Buttler beschliesst den Mord. Illo und Terzky zeichnen sich auf dem riesigen Schicksalsgrunde in ganzer Erbärmlichkeit; Illo gibt die Erklärung für Oktavios Thun, welche des Schlusses wegen hierher gerückt ist. Noch einmal sucht Gordon Buttler zurückzuhalten. Die volle Idee des Schicksals wird zum letzten Mal ausgesprochen: der Mensch denkt die freie That zu thun, aber er ist ein Spielwerk der blinden Gewalt, die aus der Wahl ihm die blinde Notwendigkeit schafft.[2]) Kurz — wir finden ohne das ideale Überderwelt die sämmtlichen Elemente hier komprimiert – Gordon ist in geistiger Spiegelung ein abgeschwächter Max — : den ganzen Schicksalssinn und die mächtige Schicksalsstimmung prächtig vermittelt durch die geistige Abstufung der Menschen.

Ein voll ausgestalteter Szenenkomplex bringt das Ende

---

[1]) An Iffland 24. Dezember 1798, S. 203. „Wallensteins Tod“ Vers 2480 ff. S. 352.

[2]) „Wallensteins Tod“ Vers 2874 ff. S. 372.

der idealen Welt. In erhabener Stimmung klingt sie aus. Auch hier benutzt Schiller das Familiär-Menschliche, der Abschied von der Mutter beschliesst Theklas Szenen.

Der zweite Abschnitt bringt den Mord. Wir können hier nur von den Darstellungsmitteln reden, denn es ist bloss die Katastrophe voll und breit entfaltet, kein vielgliedriges Fortschreiten einer Handlung. Eine düsterschwere Stimmung schliesst sich im Anfang an das vorige an. Am Schluss ist es, als zerfiele alles, eine Stimmung, die auch bereits in der Schlussszene Illos und Terzkys anklang. Realistisch meisterhaft ist die grauenvolle letzte Vorbereitung des Mordes, die sich in der niedrigsten Sphäre des Menschlichen hält. Eine grosse ruhende Szene folgt: die schwermütigen Worte Wallensteins über die Beziehung der Sterne und seines Schicksals zu Max, die Träume der erregten Terzky, die sie dem Ruhigen erzählt, heben uns über die Welt in eine düstere Wolkenregion. In der Szene mit Gordon folgt wieder ein Rückblick auf den Anfang Wallensteins. Ergreifend wirkt der Gegensatz der greisenhaften Ruhe und des unbezähmbaren Strebens, dem doch schon das Ende bereitet ist. Die Kette des Kaisers zerspringt, Seni kommt mit bestimmter Kunde, sucht aber das Unheil an falscher Stelle. Überall wird das Schreckliche geahnt, nirgends gesehen, unabwendlich schreitet es vor. Gordon, Seni, der Diener vereinen schliesslich ihr Bemühen — umsonst!

„Ich denke einen langen Schlaf zu thun,
Denn dieser letzten Tage Qual war gross,
Sorgt, dass sie nicht zu zeitig mich erwecken." [1])

Mit diesen Worten wendet sich Wallenstein zur Ruhe. Diese tragische Ironie ist so packend mächtig, weil sie den gesammten Inhalt der Szene ausspricht. Nach allen Bemühungen, ihn zu retten, worin das Schreckliche durchblickt, ohne erkannt zu werden, spricht er selbst es klar aus, aber ohne seinen eigentlichen Sinn zu ahnen. Dies ist das grossartigste unter den vielen doppelsinnig ironischen Worten, wie Theklas „Gut Nacht, geliebte Mutter!" [2]) und Buttlers „Zu rechter Zeit!" [3])

Es ist wirklich grauenvolle Schönheit in diesen Szenen.

Der Mord und seine Folgen schliessen. Furchtbar ist das vielgliedrige und schnelle Abrollen des Schicksals. Hinter

---

[1]) „Wallensteins Tod" Vers 3677 ff. S. 417, 418.
[2]) „Wallensteins Tod" Vers 3202 S. 391.
[3]) „Wallensteins Tod" Vers 2831 S. 370.

der Szene die That — aber wir wissen wo und wann; entsetzlich das Hineinspielen des Trompetensignals, welches irrtümlich für ein schwedisches gehalten wird, während es kaiserlich ist, welches so den Mord beschleunigt, den es aufhalten sollte: eine wahre Ironie des Schicksals in dem ironischen Schicksalsdrama. Die Diener strömen fort. Alles bricht auseinander.

In mächtigem Gegensatz stehen Buttler und Oktavio da — der ganze zielbewusste Mann und der halbe, der Diplomat. Der einzige ganze Mann des Stückes hat das Verhängnis herbeigeführt. Noch einmal wird in dem Gespräche der Terzky mit Oktavio Wallenstein und sein Haus ins Königlich-Grosse erhoben. Auch das Haus ist vernichtet. Wohlbegründet im Ganzen ist das abschliessende Epigramm: „dem Fürsten Piccolomini".[1]) Es ist die Charakteristik und die Strafe zugleich des Vorgehens von Oktavio: das kleinliche niedrige Leben stellt sich hier nach dem Ungeheuren ein: ein bitterer Hohn des allbeherrschenden Schicksals: nach seinem riesigen Schlag das unbekümmerte Weiterrollen der immer kleinen Welt des ganz Gemeinen, des ewig Gestrigen.

Die Einsicht, welche sich bei unserer Akteinteilung in den inneren Zusammenhang eines Aktes in sich und mit dem Ganzen eröffnet, wird hoffentlich die Ueberzeugung begründen, dass das Werk so geteilt werden müsse. Bei der Trennung in zehn Akte und in zwei Stücke erhalten einzelne Teile eine unverdiente Sonderstellung, und die Uebersicht des Ganzen wird ungemein erschwert.[2])

Wir haben im ersten Teil des Werks eine breite Ausmalung der Verhältnisse, dann den Entschluss, welcher diese umgestaltet, allseitig durchgearbeitet, endlich die Entwicklung der Verhältnisse und den Mord. Ueberall ist nicht eine eigent-

---

[1]) „Wallensteins Tod" Vers 3867 S. 430.

[2]) Auch Bratranek in seinem Buch „Goethes Egmont und Schillers Wallenstein. Stuttgart 1862" S. 188—209 ff. teilt das Gesamtwerk anders ein als Schiller, nämlich in drei Abschnitte — also auch in durchaus anderer Weise als ich. Der Grundgedanke dieser Schrift, Egmont und Wallenstein als Selbstbekenntnisse der Dichter aufzufassen, welche sie ablegen, nachdem sie zur Selbstentscheidung gekommen sind, ist sehr geistvoll. Das Schicksal wie es Schiller nannte, sei durch die Konzentration seiner Begabung zur dichterischen Thatkraft von ihm überwunden. Aber sein Held, der gleich ihm zu einseitig erwäge, müsse dem Schicksal unterliegen. So stelle der Dichter durch sein Werk die Forderung der Selbstentscheidung, welche er durch Selbstbethätigung erfüllte. Leider ergiebt sich Bratranek von hier aus gar zu sehr der Konstruktion, indem er aus dem Zuge der Unentschiedenheit in Wallenstein das ganze Werk ableiten will.

liche, vom leidenschaftlichen Willen der Menschen getriebene Handlung, sondern ein stilles Werden, eine Entwicklung. Diese Verhältnisse und diese Entwicklung herbeizuführen bildet der Dichter die sämmtlichen Charaktere, er gruppiert sie nach seiner abstrakten Psychologie und gewinnt in der Trennung von Realisten und Idealisten zugleich die Begründung der Verhältnisse und ihre Beleuchtung. Die Verhältnisse erklären sich also in letzter Linie aus dem Wesen der Menschen, und der Charakter stetiger Notwendigkeit, den das Handeln der Realisten trägt, teilt sich auch ihnen mit. In dem Komplex der Verhältnisse, wie er durch Auffassung und Handlungsweise der Menschen bestimmt ist, wird die anfänglich freie Willensthat umgebildet zu einer zwingenden Notwendigkeit, welche unaufhaltsam wirkt. So ergiebt sich aus der abstrakt psychologischen Organisation der Verhältnisse der Schicksalsgedanke, das Schicksal ist nur der abstrakte Ausdruck für die eigentümliche Fügung der Handlung; es wird für den Helden vernichtend, weil er die Notwendigkeit nicht genügend berücksichtigt, nicht in seine That verwandelt, weil er beginnt, als es zu spät ist. Und so erklärt sich aus der Anlage des Werks, welche durch die Weltanschauung des Künstlers bestimmt ist, der analytische Charakter des zweiten Teils. Er bringt nur die notwendige Auswickelung der fertigen Situation, welche selbst mit Notwendigkeit entstand. In dieser Analysis offenbart sich eben das Schicksal. Diese schicksalsartige Analysis findet nun wieder an einzelnen Stellen, besonders an dem Wendepunkt der Handlung ihren prägnantesten Ausdruck in der Peripetie (im strengen Sinne des Worts): dem Umschlagen der beabsichtigten Wirkung in das Gegenteil. So hängen die sämmtlichen charakteristischen Eigenheiten der Komposition untereinander aufs engste zusammen. Die organisch begründeten Kunstmittel der Analysis und der Peripetie durchdringen das ganze Werk. Wir haben gesehen, wie die in der ersten Szene im ersten Akt fertigen Verhältnisse allesammt erst später ihre Erklärung und ihre menschliche Begründung finden. Das Peripetische in der Anlage aber äussert sich als tragische Ironie in den Worten. Ist es doch eine wahre Ironie des Schicksals, dass es vollkommen fertig hinter dem Helden steht, eben da er zum Handeln sich aufrichtet, und während er in freiem Handeln sich fortschreitend wähnt. Auch in den tragisch doppelsinnigen, ironischen Worten spricht sich somit ein Grundzug des Werkes aus. Der Schicksalsgedanke ist aber auch, wie wir wissen, der Ausdruck der Entwicklung der idealistischen Welt; auch in dieser herrscht

nach der Weltanschauung des Dichters eine Notwendigkeit, die im Zusammenhang mit der realistischen eine tragische wird. Er ist der innerste Grundgedanke des Stücks. Es folgt aus dieser Anlage zunächst, dass die Intriguen, welche der Stoff bot, jetzt von geringer Bedeutung sind. Sie sind ja nur Mittel, um das Wichtige, die Gestaltung der Verhältnisse herbeizuführen. Ebenso ist die innere Entwicklung der Menschen von untergeordnetem Wert, denn auch sie sind nur um der Verhältnisse willen da. Deshalb sind alle Charaktere fertig und entwickeln sich nicht mit alleiniger Ausnahme von Max und Thekla, welche gewissermassen ausserhalb der Verhältnisse stehen. Endlich kann von einem tragischen Konflikt als dem eigentlichen und wesentlichen Inhalt des Stücks garnicht die Rede sein, auch er ist nur jeweilig ein Mittel, den augenblicklichen Zustand ordentlich herauszuarbeiten.

Und dieses ergiebt sich also schliesslich als die eigentliche Absicht des Dichters: jeden Abschnitt der Entwicklung des Zustandes unter allen ihm immanenten Gesichtspunkten anschaulich darzustellen. So konnte er auch den Mord richtig beleuchten. Er ist in keiner Weise innerlich motiviert und braucht es bei der Auffassung des Dichters gar nicht zu sein. Er ist nur die letzte gegebene Stufe und musste nicht in Wallensteins innerem Zustande, sondern nur in den direkten und indirekten Thätern ordentlich motiviert werden. Bei dieser Art und Weise ist die breite Entfaltung des zuständlichen Elements vollkommen gerechtfertigt.

Durch diese letzten Erörterungen erkennen wir den eigentlichen Inhalt des Stücks und die Art der Darstellung. Durch die Zurückführung der Verhältnisse auf die Eigenart der beteiligten Charaktere und die Zuspitzung auf den Gegensatz der Weltanschauungen, der sich hiermit einstellt, wird jenen das Stoffliche, das Trockene genommen, es ergiebt sich dabei ein geistiger Schwerpunkt und Mittelpunkt, von dem alle Teile ihre Beleuchtung empfangen. Alle Geschehnisse, Unternehmungen, Intriguen werden durchsichtig in dieser geistigen Verarbeitung, sie werden dichterische Elemente. Ihren körperlichen Halt bekommen sie in der Zusammenfügung zu der breiten zuständlichen Masse der Verhältnisse, und nur wenn diese und ihre Entwicklung berechtigter Massen als der eigentliche Inhalt dargestellt werden durfte, liess sich der vielgliedrige, politisch-trockene Stoff behandeln. Diesem Bedürfniss, wie es im Stoff lag, kam aber die Art der geistigen Verarbeitung des Dichters aus seiner Weltanschauung heraus

entgegen, denn diese verlangte gleichfalls eine notwendige Entwicklung der Verhältnisse. So begegneten sich die beiden Richtungen bei der Komposition: die Erfordernisse des Stoffes und die Forderungen der Eigenart eben dieses Dichters, sie richteten sich beide auf dasselbe Ziel. Die letztere gab auch, wie wir gesehn, die Hauptdarstellungsmittel an die Hand, und so schauen wir vollkommen in den Organismus des Stückes. Wir erkennen hiermit zugleich die enge Beziehung, ja die Einheit von Weltanschauung und Technik. Das Werk ist nur die Form, die Darstellung der Weltanschauung des Dichters an einem bestimmten Gegenstande.

Erst jetzt können wir das Verhältnis des „Wallenstein" zu den Jugenddramen Schillers genügend bestimmen. Wir wissen, dass seine ethische Weltanschauung abgeschlossen war. Die Abhängigkeit der Dichtung von den ethischen Ansichten des Schöpfers und deren Wandlungen kann daher nicht mehr störend sein. Keine einzige, wirklich einschneidende Veränderung hat das Werk während oder nach der Ausführung erfahren.

In der Gesamtheit der nun vollendeten Weltanschauung haben Intrigue und Konvention ihre sicher abgegrenzte und beleuchtete Sphäre erhalten. Die Ehrfurcht vor den alten Satzungen, dem Hergebrachten, das Hängen an der Konvention sind nur bei realistischen Charakteren möglich. Sie können nur bei dem in der Wirklichkeit befangenen Menschen mächtig sein. Wer, sei er schwach oder stumpf, die bestehende Wirklichkeit, wie sie ist, bewahren will, wird sich vor keinem Mittel scheuen, da sein Zweck ihn vor ihm selbst entschuldigt, und die dunkeln Intriguen nicht verschmähen. So findet Schiller das Verständnis für Oktavio. Aber die Sphäre des realistischen Charakters ist durch Menschen seiner Art nicht ausgefüllt. Es gehört in sie auch der kühne schöpferische Geist Wallensteins. Beide aber können nicht bestehen vor dem sittlichen Forum des Idealisten. So sind beide zusammengehalten in der Weltanschauung des Dichters, und weil sie, die ja die Komposition beherrscht, über die Unzulässigkeit der Intriguen keinen Zweifel lässt, darum durfte Schiller ihnen einen grossen Teil der Handlung einräumen, sie finden in der Komposition ihre gesicherte Stelle, obgleich ihr Leiter hier so wenig wie in „Don Carlos" direkt mit den Gegnern zusammenstösst.

Die sichere Abgrenzung der Intriguenpartei war zugleich eine sichere Abgrenzung des idealen Elements. Es hatte in den früheren Dramen unter der Uebergewalt der engen In-

trigen gelitten, es war lahm und unthätig gewesen. Es hatte im „Don Carlos“ nicht durch das ganze Werk hindurch seinen thätigen Charakter bewahren können. Jetzt sollte die Welt der Idee, der Sittlichkeit und der Liebe, die idealistische Welt gerade nach den Anschauungen des Dichters als Selbstzweck in sich abgeschlossen sein. Sie sollte sich garnicht durchsetzen gegen die realen Bestrebungen, sie sollte diese nur beleuchten und zu dichterischer Darstellung fähig machen. So ist das rechte Verhältnis dieser beiden Elemente erreicht. Die Realisten herrschen in der Wirklichkeit, die Idee leuchtet als das Ziel, welches jene nicht erkennen, und ihre Träger gehen im Streit der Wirklichkeit zu grunde.

Hiermit erkennen wir zugleich den rein ethischen Charakter unseres Werkes. Auch in den früheren historischen Dramen, dem „Fiesko“ und dem „Don Carlos“ stellte Schiller nach seiner damaligen Einsicht die Vorgänge aus rein ethischem Gesichtspunkt betrachtet dar. Aber das ethische Interesse wurde damals in den Komplex der äusseren historischen Verhältnisse hineingefügt, es erschien als ein zu erstrebendes äusseres Ziel. Es trat infolge dessen selbst nicht in seiner Klarheit hervor, es beeinträchtigte im „Carlos“ die historische Färbung und störte in beiden Werken die Komposition. Jetzt, da aus den gereiften Ansichten des Dichters heraus die Sphären geschieden sind, fällt das äussere zu erstrebende Ideal fort. In der Sachwelt vollzieht sich der Streit, den die Idee nur beleuchtet. Die innere Geschlossenheit der Tragödie ist erreicht.

Ja — so sehr ist der rein ethische Charakter des Werkes ausgeprägt, dass der historische Konflikt ganz in einen absolut sittlichen aufgelöst wird. Das legitime Recht des Hauses Oestreich erscheint nicht als eine gesetzlich begründete historische Macht, der Kampf Wallensteins gegen dieses Recht nicht als ein historisch frevelhafter, sondern der Verrat wird durch Max nur als ein sittliches Verbrechen verdammt.

Aus dem Gesichtspunkt der Kantischen Ethik werden die Vorgänge angesehen, und da Schiller hiermit das Werk nach seinen Grundlagen in seine, des Dichters, eigene Zeit rückt, dürfen wir uns nicht wundern, wenn an vielen einzelnen Stellen geradezu der Kantianer spricht.[1]) Eine rein historische Tragödie ist

[1]) Piccolomini Vers 440—462, S. 90, 91, Goedeke X, S. 202, 203. Piccolomini Vers 731—733 S. 107, vergl. „Anmut und Würde“. „Wallensteins Tod“ Vers 192—218 S. 229, 230, Goedeke X, S. 285 ff. „Wallensteins Tod“ Vers 183, S. 229, Goedeke X, S. 228. „Wallensteins Tod“ Vers 787—789 S. 259, Goedeke X, S. 492. „Wallensteins Tod“ Vers 443 S. 241, Goedeke X, S. 277 und andere mehr.

Schillers „Wallenstein“ nicht. In einer solchen müssten sämtliche Personen als Geschöpfe der Zeit, bestimmte Grundzüge derselben müssten in einer jeden verschieden gemischt erscheinen. Das Grundwesen der Zeit müsste also die individuelle Charakterrichtung bestimmen, und von ihr, also von der Zeit getrieben würden die Personen in notwendigem Gegensatz auf einander prallen, so dass das Gähren der Epoche in dem Drama dargestellt würde. Da es nun ein welthistorischer Kampf wäre, da die Interessen, um die es sich handelt, in gewisser Weise alle Zeiten bewegen, so würde die Beleuchtung des Unendlichen in Ahnungen und Andeutungen nicht zu fehlen brauchen. Ein rein historisches Drama, sehen wir, würde zugleich ein rein psychologisches sein. Beides ist der „Wallenstein“ nicht, sondern, wie wir erkannt, der fertige Stoff soll in dichterischer Weise ausgestaltet, anschaulich gemacht werden, die Verhältnisse sollen sich entwickeln. Die abstrakt psychologische Klassifizierung Schillers gab die Gliederung der Personen und die sittliche Beleuchtung des Geschehens, bei ihr war eine rein psychologische und historische Gestaltung von innen heraus nicht möglich. Aber auch diese Art dramatischer Gestaltung vollendet das Verfahren Schillers bei seinen Jugenddramen. In ihnen allen leitete schliesslich der Stoff, in keinem breitete sich eine psychologisch notwendige Entwicklung der Personen gegen einander durch das ganze Werk. Aber früher waren die einzelnen Elemente im Gefüge der Dramen noch nicht gehörig abgegrenzt und von vornherein zu einander in die rechte Beziehung gebracht. Daher waren bedenkliche Erfindungen nötig, welche bei der jetzigen Klarheit des Dichters verschwinden. Ein lückenloser Zusammenhang herrscht durch das Ganze.

Nur bei einer solchen Bearbeitung, in der also nicht eine konsequente psychologisch notwendige Entwicklung von innen heraus dargestellt wurde, war übrigens die Lässigkeit der Akteinteilung möglich, ist die Gleichgültigkeit Schillers gegen die Trennung seines Werkes zu erklären. Auch im „Don Carlos“ fanden wir aus ähnlichem Grunde Sonderentwicklungen in den einzelnen Akten.

Nach den sittlichen Anschauungen des Dichters sind also die Charaktere gruppiert und in zwei grosse Welten geschieden. Diese sind in der Handlung organisch zusammengefügt. Die so gewonnenen zwei Grundelemente mischt der Dichter in den Akten zum Zwecke der Stimmung. Diese ist verschieden je nach Ueberwiegen eines der beiden. So ist eine

einheitliche Verknüpfung in Handlung, geistigem Gehalt, Stimmung, in alle dem erreicht, was sich früher zersplitterte. Die Klärung der Elemente ist zugleich ihre wahre Verbindung, die Geschlossenheit der Weltanschauung ist zugleich die Geschlossenheit der Komposition.

Nachdem so für die Sicherheit des Grundes und des Ausbaues gesorgt ist, dürfen die Verzierungen angebracht werden. In der Feinheit der Einzelausführung verrät sich auch hier Schillers Vorliebe für das Detail, aber auch sie hat jetzt ihre Begrenzung, ihre rechte Stelle gefunden. In verschwenderischem Reichtum sind Sentenzen ausgestreut, deren Sinn allgemeingültig und ohne Rücksicht auf die Stelle und auf das Ganze eben dieses Werkes gefasst ist, andere wieder sind allgemeingültig gefasst, gelten aber genau nur für diese Stelle oder diesen Menschen. Manchmal erhebt sich eine Szene zu höchster historischer Betrachtung, ohne dass dies im Ganzen des Werks von Bedeutung wäre. Nur der Stimmung wegen sind endlich ganze Gestalten eingefügt, wie Gordon und die Hauptleute. In allen Teilen herrscht ein überschwellender Reichtum, der nicht registriert, sondern genossen werden will: Strenge im Ganzen, unbeschränkte Freiheit im Einzelnen und jedes Einzelne so reich und in sich fertig ausgeführt, dass es äusserst schwer hält, das Ganze hindurch zu erkennen!

So lösen sich uns nach der vollkommenen Erkenntnis des Werkes alle Fragen. Wir sehen in dem „Wallenstein“ nur die Fortsetzung und Vollendung der Jugenddramatik. Die sämtlichen charakteristischen Züge waren dort vorgebildet, es hat sich jetzt nur jeder in seiner Wesenheit durchgesetzt und abgegrenzt, und dadurch ist die rechte Vereinigung erreicht. Diese war aber nur möglich nach der Klärung der gesamten Anschauungen des Dichters, und wenn wir also in diesem Kunstorganismus die wirkliche Einheit von Weltanschauung und Form und hierin die Vollendung der Schillerschen Dramatik anerkennen dürfen, so erkennen wir die gewaltige Bedeutung des Kantischen Studiums auch für Schillers dichterischen Stil. Sie erstreckt sich auf die innerste Methode des dichterischen Organisierens. Auch in der Poesie wurde Schiller erst durch das Kantische Studium der wahre Schiller.[1])

---

[1]) Dieser Einfluss Kants ist freilich verschieden von dem, welchen Schillers Freund Fischenich im „Wallenstein“ zu finden hoffte. (Charlotte von Schiller und ihre Freunde. III. Band, Stuttgart 1865, S. 105). Er wünscht in einem Briefe an Schillers Frau vom 14. April 1794, Schiller möchte einmal das Ideal eines sittlichen Mannes nach kantischen Grund-

Allerdings dürfen wir auch beim „Wallenstein“ wohl manchmal fragen, ob die Grenzen der einzelnen Elemente stets scharf gewahrt sind, und ob ein jedes zu seinem Rechte kommt. Illos lange Rede (Piccolomini II. 6 S. 118, 119) „O nimm die Stunde wahr, eh sie entschlüpft“ usw. ist wohl etwas zu abstrakt und blumenreich für den realistischen Brausekopf. Weit wesentlicher aber ist die Frage, ob die Schlussentscheidung passend und genügend durch Buttlers Rachsucht motiviert ist. Buttler und Wallenstein in Parellele zu stellen ist ein sehr glücklicher Gedanke, aber die reizbare Empfindlichkeit des kleinen Emporkömmlings ist doch innerhalb der realistischen ein so vergängliches, ja das vergänglichste und zufälligste aller Motive, und Wallensteins Beginnen ist so tief begründet und vor uns so bedeutsam hingestellt. Der Hinweis, dass Rachsucht den Rachsüchtigen verdirbt, hält dies Motiv, aber wer möchte Buttlers Rachsucht um eines versagten Titelchens willen mit dem Kampf des genialen Feldherrn um seine Lebensstellung vergleichen. Und doch hat Schiller vermutlich wohlbewusst gerade diese beiden Motive zusammengestellt. Aber wie unwahrscheinlich ist auch die Fiktion, dass Wallenstein einen solchen Brief geschrieben!

Schon hier vermissen wir ein wenig das Gleichgewicht der Elemente, aber die eigentümliche Trennung des Ideenlebens von dem realistischen, die Ausbildung der Verhältnisse als des eigentlichen Inhalts ist in noch wichtigeren Punkten nicht ohne nachteilige Folgen geblieben. Jene Trennung brachte die halb gedankenhaften Figuren Max und Thekla hervor. Die psychologische Anschauung und die Gestaltung der Verhältnisse zusammen führten zu der ungeheuren Fülle des dichterischen Stoffes, hierbei verhindert zuweilen eine Figur die andere, in voller Lebendigkeit sich auszugestalten, wie die Gräfin Terzky den Grafen und die Herzogin. Aber auch die aufgewandte Menge von Motiven bringt den Dichter ins Gedränge. Die Terzky meint, Wallensteins Absicht zu er-

---

sätzen, den Triumph der Moralität über die Klugheit darstellen und diesen herrlichen Anblick durch die verschiedenen Gradationen der menschlichen Handelsweise kontrastieren. Jeder bewahre dies Ideal in sich, der Held werde ihm als Richter vorschweben und wie an einem Gott werde er seinen Muth aufrichten. — Wie es selbst in den Schiller nahestehenden Kreisen mit der künstlerischen Einsicht aussah, beweist noch schlagender ein Brief von Dalberg (Briefe an Schiller. Herausg. von Urlichs. Stuttgart 1877, S. 115, 24. April 1791) „Ihrem Wallenstein sehe ich mit Verlangen entgegen. Ich bin Voraus überzeügt, dass Ihr Genius solches Kunstwerk erzeügen wird, an dessen Licht und Flamme wahre Tugendfreünde, wahre Kriegs- und Staatsmanner sich erleüchden und erwarmen werden.“

füllen, wenn sie die Liebe zwischen Max und Thekla nährt. Als sie aber im zweiten Teil erfährt, dass sie sich geirrt, erweckt dies in ihr nicht die geringste Bestürzung, der Dichter lässt den Faden einfach fallen. Ebenso steht es mit dem Sternenglauben Wallensteins! Nach dem Abfall Oktavios muss hier eine neue Entwicklung beginnen. Auch hier verlässt Schiller die Sache, weil eben der Charakter fertig ist und sein soll, nur die Verhältnisse entwirren sich nach eigener Notwendigkeit. Wie hier, so fällt im Beginn von „Wallensteins Tod“ der geringe Einfluss der Sterne auf. Sie raten zum Handeln, trotzdem folgt der ganze Szenenkomplex des Zauderns. Hier wie dort macht es sich doch fühlbar, dass die eigentliche Bedeutung des astrologischen Elements von Schiller erst so spät erkannt ward; an beiden Stellen ist der Sternenglaube nicht organisch mit dem Ganzen verknüpft. Vor allem aber kommen bei der kolossalischen Anlage des Stücks die Kunstmittel der Analysis und der Peripetie nicht voll zur Geltung. Nur in Werken von höchst einfacher Konstruktion wie in des Sophokles' „König Oedipus“ oder in Ibsen's „Gespenstern“ können sie ihre ganze Macht beweisen. Hier ist die Enthüllung zugleich, ja selbst unmittelbar das Verhängnis. Im „Wallenstein“ dagegen rücken die einzelnen Elemente ganz weit auseinander, und jedes ist vielgliedrig wie z. B. zu der Entsendung Oktavios durch Wallenstein (Wallensteins Tod II 1 S. 253) die Szenen Oktavios mit Isolan und Buttler später erst vervollständigend hinzutreten.

Auch die Mängel, sehen wir, erklären sich aus der Grundanlage des Werks. Ueberall entdecken wir im Ganzen wie im Einzelnen denselben Geist, die staunenswürdigste Konsequenz. Und Mängel, wie wir sie eben erkannt, werden unvermeidlich sein, so oft ein dramatischer Stil nicht unmittelbar aus der organisch notwendigen Entwicklung eines Dichtergeistes, wie sie bestimmt ist durch die Entwicklung des Volksgeistes sich bildet, sondern aus bewusster Arbeit des Schöpfers. So ist es hier! Die erarbeitete philosophische Anschauung des Verfassers hat ihre künstlerische Verkörperung erfahren. Die so schwierige, viel gedeutete und missdeutete Kantische Idee der Freiheit liegt gliedernd zu grunde, dass des Menschen Handeln dem Gesetz der Causalität unterworfen ist wie die gesammte Natur, dass er aber immer als Selbstzweck, nie als Mittel sich und andere behandeln soll und hierin zu betrachten ist, als ob er frei vom Gesetze der Causalität wäre. Dieser Gedanke gab die beiden Welten an

die Hand, und so entsprang dieses dichterische Werk mit seinem ewig wunderbaren Reichtum, so entsprang dieser ganze dramatische Stil lediglich und allein aus dem Kopfe seines Schöpfers: darin beruht seine Unnachahmbarkeit und also auch seine Vergänglichkeit, darin aber auch seine ewige, wahrhaft sittliche Grösse, und durch sie erscheint er uns im vollsten Sinne als ein Denkmal des mannhaften Dichters, dessen Geist an so manchen Stellen in seinen tiefsten Offenbarungen unmittelbar zu uns redet.

III.

Die Persönlichkeit Schillers.



III.

Die Persönlichkeit Schillers.

Der Briefwechsel Schillers mit Körner enthält ohne Zweifel die reichsten und unmittelbarsten Zeugnisse über die frühere Entwicklung unseres Dichters. Er mag zu raschem Ueberblick Schillers Lebensgang vor unserem Auge vorbeiführen.

Er beginnt ungefähr zu der Zeit, in welcher Schiller auch als Denker sich zur Selbständigkeit durcharbeitete, zur Zeit der Herausgabe der „Rheinischen Thalia." Die Briefe Körners, der ihm bis dahin gänzlich unbekannt war, geben dem jungen Dichter eine prophetische Gewissheit, dass er bei den neuen Freunden, Körner und den Seinigen, zum ersten Mal glücklich sein werde. Er will zu ihnen. Bisher haben Schicksale seine Entwürfe gehemmt, sein Herz und seine Musen mussten zu gleicher Zeit der Notwendigkeit unterliegen. „Es braucht nichts als eine solche Revolution meines Schicksals, dass ich ein ganz anderer Mensch, dass ich anfange Dichter zu werden." [1])

Wie schauen wir hier in seine Seele! Er fühlt unmittelbar, dass er nicht in dem ihm angemessenen Wirkungskreise sich bewegt; er muss fort. Sein Bedürfnis, seine Sehnsucht gestaltet ihm die rettende Möglichkeit, und durch Kombination seiner Sehnsucht mit dem gebotenen Anhaltspunkt entsteht die prophetische Gewissheit und dann die innige Lebensfreundschaft, weil seine schaffende Individualität bei Körner wenigstens einstweilen Beruhigung fand.

Er fühlt in der Freundschaft mit ihm wirklich gemacht, was er als Dichter nur ahnte. „Verbrüderung der Geister

---

[1]) An Körner, Mannheim 7. Dezember 1784 und 10. Februar 1785 I, bes. S. 6, 13, 14.

ist der unfehlbarste Schlüssel zur Weisheit. Einzeln können wir nichts. . . . Dies lag aufgedeckt vor dem grossen Meister der Natur, darum knüpfte er die denkenden Wesen durch die allmächtige Magnetkraft der Geselligkeit aneinander." . . . . Diese Freundschaft fängt da an, wo die gewöhnlichen Bande unter den Menschen zerreissen. „Fürchten Sie von nun an nichts mehr für ihre unsterbliche Dauer. Ihre Materialien sind die Grundtriebe der menschlichen Seele. Ihr Terrain ist die Ewigkeit und ihr non plus ultra die Gottheit." Er beglückwünscht Körner wegen seines Talents zur Begeisterung. „Das Leben von tausend Menschen ist meistens nur Cirkulation der Säfte, Einsaugung durch die Wurzel, Destillation durch die Röhren und Ausdünstung durch die Blätter; das ist heute wie gestern, beginnt in einem wärmeren Apriltage und ist mit dem nämlichen Oktober zu Ende. Ich weine über diese organische Regelmässigkeit des grössten Teils in der denkenden Schöpfung, und den preise ich selig, dem es gegeben ward, der Mechanik seiner Natur nach Gefallen mitzuspielen und das Uhrwerk empfinden zu lassen, dass ein freier Geist seine Räder treibt." . . . „Die Seele kann ihre Rechte reclamiren, und das sind dann die Momente des Genius und der Begeisterung." . . . „Ueber den Bau unserer Freundschaft habe ich tausend Ideen" . . . . ich möchte „von euch aufgefordert sein, den Riss zu dem schönen stolzen Gebäude einer Freundschaft zu machen, die vielleicht ohne Beispiel ist."[1]) Die Vorsehung hat sie begründet, und erst in ihr soll ihre Glückseligkeit und Vollkommenheit vollendet werden.[2])

So sehen wir, wie diese Freundschaft geradezu in den Mittelpunkt des Schillerschen Interesses tritt. Hier hatte sein Herz zum ersten Male im Leben eine sichere Stätte, zu der es immer wieder und von allen Seiten zurückkehren konnte. Hier fand der gewaltig arbeitende Geist im äusseren Dasein einen vereinigenden Halt, eine Einheit, nach der seine Gedanken strebten. Und so ward die Freundschaft gewissermassen das Material zur körperlichen Ausgestaltung seiner Ideen; er lebte nicht in ihr mit ruhigem Glücksgefühl, sondern er konstruierte sie, d. h. das ganze Drängen seines geistigen Wesens in ihr vereint zu einem kühnen Ideal, dem beide Freunde zustreben sollten. Auf diesen bestimmten Fall bezogen kehren so alle seine philosophischen Jugendgedanken wieder: ein paar Grundbegriffe der Popularphilosophie, einige medizinisch-naturwissenschaftliche Erörterungen und alles be-

---

[1]) 7. Mai 1785 I, S. 22—26.
[2]) 3. Juli 1785 S. 33.

seelt von einem wahren Gähren des Gemüts! Es ist noch einmal der ganze junge Schiller.

Aber dieser Enthusiasmus wich bald einer ruhigeren Betrachtung. Schiller siedelte nach Weimar über, wo er am 21. Juli 1787 ankam.[1]) Die Freundschaft, meint Schiller, sei anfangs nur Schwärmerei gewesen, sie müsse nun durch ernsthafteres Nachdenken und langsamere Prüfung Consistenz und Zuverlässigkeit erhalten. Sind die Freunde, Körner und die Seinigen, hierin mit ihm einig, so versichert er, dass es die Grundlage aller Vorkehrungen sein werde, die er jetzt für sein künftiges Leben treffe.[2]) Bisher hätten sie viel geschwelgt. „Wenn wir jetzt anfangen, nach Einsicht des Bessern zu handeln, so können wir sagen, die vergangene Zeit sei eine unvermeidliche Epoche gewesen, diese Revolution aus unserm Verstande herauszuwickeln und vorzubereiten. Thun wir es nicht, so hat uns diese Epoche an unserm Wesen geschadet, und wir sind wirklich kleiner geworden.“[3])

Noch jetzt steht die Freundschaft bedeutsam im Mittelpunkt, aber sie wird kritisiert. Aus der schwelgenden Schwärmerei will der gereiftere Schiller zu ruhiger Thätigkeit übergehen. Auch in seinen Beschäftigungen prägt sich dies aus. Er vertieft sich in das Studium der Geschichte, das ihm viel Genuss verschafft, und er hofft durch historische Darstellungen sich eine gesichertere Anerkennung in der bürgerlichen und gelehrten Welt zu gewinnen, als er es durch dichterische könnte.[4]) Aber noch immer fühlt er sich nicht geborgen. Wir erhalten hierüber ein wirklich ergreifendes Zeugnis in dem Brief vom 7. Januar 1788.[5]) Alle Triebe zu Leben und Thätigkeit sind in ihm abgenutzt; er führt eine elende Existenz, elend durch den inneren Zustand seines Wesens. Sein Gemüt ist verwüstet, sein Kopf verfinstert nicht durch äussere Lage, sondern durch das Arbeiten seiner Empfindungen. Er muss Hoffnung in sein Dasein verflechten, denn eine philosophische Hypochondrie verzehrt seine Seele, alle ihre Blüten drohen abzufallen. Das ist nicht die Stimmung eines Augenblicks; so war er schon bei den Freunden, ohne sichs klar zu machen, so war er die ganze Zeit seines Aufenthalts in Weimar. „Mein Wesen“ ruft er aus, „leidet durch diese Armut, und ich fürchte für die Kräfte meines

---

[1]) An Körner 23. Juli 1787 I, S. 96.
[2]) 8. August 1787 I, S. 121.
[3]) 22. September 1787, S. 187.
[4]) 19. Dezember 1787, S. 225 ff. 7. Januar 1788, S. 236 ff.
[5]) S. 240 ff.

Geistes.“ Er muss durch ein Medium, durch ein eigenes Heim für die Freude gestimmt werden; er will heirathen, das wird sein erstarrtes Wesen erwärmen. „Alle Wesen, an die ich mich fesselte, haben etwas gehabt, das ihnen teurer war als ich, und damit kann sich mein Herz nicht behelfen. Ich sehne mich nach einer bürgerlichen und häuslichen Existenz, und das ist das Einzige, was ich jetzt noch hoffe.“ Am 18. Januar setzt er diese Gedanken fort.[1]) „Ich habe seit vielen Jahren kein ganzes Glück gefühlt, . . . weil es mir an immer gleicher und sanfter Empfänglichkeit mangelte, die nur die Ruhe des Familienlebens, die Uebung des Gefühls in vielen und ununterbrochenen, wenn auch nur kleinen und schwachen geselligen Empfindungen giebt. . . . . Ich sehe, dass die Quelle meines Unmuts in diesem Wesen liegt, das ich ewig mit mir herumtrage“.

Schiller fühlt sich, wie wir bereits bemerkt, in seiner bisherigen Lebensart nicht geborgen, daraus erklärt sich zum Teil wenigstens das tiefe Unglücksgefühl. Seine unablässig arbeitenden Kräfte drängen zur Thätigkeit; daher das stete Konstruieren des eigenen Lebens, daher die stete Selbstreflexion, welche, wie hier, zerstörend wirken muss, wenn der Geist nicht in beständiger ausfüllender Arbeit begriffen ist. Bei diesem ununterbrochenen Aufenthalt in einer eigenen Welt fühlt er sich so unsicher in der wirklichen, er beklagt oftmals seine Unwissenheit. Je mehr er nun erkennt, dass in ihm selbst der Keim all seiner Schwermut liegt, um so mehr muss er sein Wesen zu beruhigen suchen. Er muss eine Heimat und ein Weib erwerben, einen Menschen, den er glücklich machen kann und muss, an dessen Dasein sein eigenes sich erfrischen kann, und so strebt er von der Freundschaft zur Ehe, um einen Menschen zu haben, der keinen mehr liebt als ihn. So sehen wir unruhiges Gähren und Streben zur Ruhe, in der sein Geist erst wahrhaft aufleben soll.

Wieder eine neue Entwicklung verfolgen wir von dem Brief an, den Schiller am 20. August 1788 an den Freund schrieb.[2]) Er giebt sich jetzt einem eifrigen Studium der Alten hin. Er liest fast nichts als Homer, schreibt er, nur die Alten geben ihm wahre Genüsse. Sie sollen seinen Geschmack reinigen, der sich durch Spitzfindigkeit, Künstlichkeit und Witzelei sehr von der wahren Simplicität zu entfernen anfing. Der vertraute Umgang mit ihnen wird ihm sehr wohl thun, vielleicht Classicität geben. Im Dezember 1788

---

[1]) S. 248.
[2]) S. 330 ff.

übersetzt er aus Euripides,[1]) im Oktober 1791 den Agamemnon des Aeschylus,[2]) und beide Male betont er, dass er durch diese Arbeit nach der Reinigung seines Stils strebe. Ehe er der griechischen Tragödie durchaus mächtig sei und seine dunkeln Ahnungen von Regel und Kunst in klare Begriffe verwandelt habe, werde er keine dramatische Ausarbeitung beginnen.[3])

Er zieht sich in dieser Zeit auf sich selbst zurück, da sein Geist mehr im Umgang mit sich selbst wirkt. Sind ja doch, wie er bemerkt, all unsere Bestrebungen umsonst, uns etwas zu geben, was nicht in uns liegt![4]) So findet er auch in sich mehr Ruhe.[5]) „Alle romantischen Luftschlösser fallen ein," schreibt er am 9. März 1789, „und nur was wahr und natürlich ist, bleibt stehen." Darum ist ihm die Freundschaft mit Körner so wohlthätig, aber das Glück des ruhigen Zusammenseins mit ihm war unverträglich mit der einzigen Angelegenheit, die er der Freundschaft selbst nicht zum Opfer bringen konnte, mit dem inneren Leben seines Geistes. „Ich habe in dieser Welt keine wichtigere Angelegenheit als die Beruhigung meines Geistes, aus der alle meine edleren Freuden fliessen."[6]) Eben darum sehnt sich Schiller nach seinem eigentlichen Berufe. „Was mich jetzt beschäftigen soll, vielleicht Jahre beschäftigen muss," schreibt er am 2. Februar 1789, „ist von dem Lichtpunkte meiner Fähigkeiten und Neigungen so himmelweit entlegen." Aber, heisst es später, „was ich auch auf meine einmal vorhandene Anlage und Fertigkeit Fremdes und Neues pfropfen mag, so wird sie immer ihre Rechte behaupten; in andern Sachen werde ich nur insoweit glücklich sein, als sie mit jener Anlage in Verbindung stehen; und alles wird mich am Ende wieder darauf zurückführen."[7])

Ein Jahr später, am 1. Februar 1790 ist die Erwartung zur freudigen Zuversicht geworden. „Von der Zukunft," schreibt er, „hoffe ich alles. Wenige Jahre, und ich werde im vollen Genusse meines Geistes leben; ja ich hoffe, ich werde wieder zu meiner Jugend zurückkehren — ein inneres Dichterleben giebt mir sie zurück. Zum Poeten machte mich

[1]) S. 353 und 388.
[2]) Band II, S. 268.
[3]) 26. November 1790 (II, S. 212).
[4]) 20. August 1788 (I, S. 333).
[5]) 20. Oktober 1788 (I, S. 354), 14. November 1788 (I, S. 364).
[6]) II, S. 54, 55, 56.
[7]) II, S. 19 und 20.

das Schicksal, ich könnte mich, auch wenn ich noch so sehr wollte, von dieser Bestimmung nie weit verlieren."[1])

Am 22. Februar war Schillers Hochzeit, und am ersten März berichtet er an Körner[2]): „Was für ein schönes Leben führe ich jetzt! Ich sehe mit fröhlichem Geiste um mich her, und mein Herz findet eine immerwährende sanfte Befriedigung ausser sich, mein Geist eine so schöne Nahrung und Erholung. Mein Dasein ist in eine harmonische Gleichheit gerückt."

In dieser Zeit sehen wir in Schiller das Gefühl und das Bewusstsein seiner Individualität beständig wachsen. Wir beobachten, wie er mit diesem Gesichtspunkt in Stunden der Sammlung sich über sein Dasein erhebt, wie er in bezug auf seine Individualität, auf seinen inneren Lebensberuf seine Beschäftigungen beurteilt und in das Ganze seines Lebens einreiht. Er macht sich los von allem Hindernden, aber mit der Klarheit des Bewusstseins wächst der Schmerz über seine gegenwärtige Existenz, welche ihn von dem abhält, was sein Lebensinhalt sein soll. Doch endlich wird ihm, was er so leidenschaftlich, fast verzweifelt ersehnte: eine häusliche und bürgerliche Existenz, in ihr die Ruhe des Geistes und zum ersten Mal im Leben das Gefühl vollen Glückes.

All diese Briefe lassen uns in das innerste Wesen Schillers schauen. So beobachten wir ihn auch bei seiner Arbeit. Jede Stimmung, in die ein Ereignis, ein Erlebnis ihn versetzt, sucht er im Anfang anzuknüpfen an seine grossen Grundgedanken und durch diese Grundgedanken in ihrer Bedeutung sich zu erklären; später, als die unmittelbare Beobachtung sich durchgearbeitet hat, strebt er die Stimmung sich in Gedanken zu interpretieren. Es ist beide Male dasselbe Verfahren, nur dass die leblosen Abstraktionen einer wirklichen psychologischen Zergliederung Platz gemacht haben. So erlebt Schiller sein Leben wirklich, indem er es zum Gedanken erhebt, im Bewusstsein gewissermassen dem Körper den zugehörigen Geist entdeckt und in diesem sein Leben dauernd erwirbt. Aus eigenem Erleben stammen Schillers Gedanken. Aus diesem Gesichtspunkt betrachtet reihen sich die sämtlichen Schriften ein in die Entwicklungsgeschichte der Individualität unseres Dichters. Die Briefe geben uns die Geschichte der Stimmungen, aus welchen seine Gedanken, seine Schriften hervorgingen. Von dem kühn in die Wolken konstruierten Freundschaftsideal oder der idealen Freundschaft bis zu dem ruhigen Erdenglück der Ehe und

---

1) II, S. 167.
2) II, S. 172.

von dem stofflos konstruierten Weltgebilde der „Philosophischen Briefe“ bis zu dem kräftig auf der Erde schreitenden Individualitätsmanifest der Rezension „über Bürgers Gedichte“ — das ist nur dieselbe Entwicklung von zwei Seiten gesehen.

Er strebte vom Besonderen zum Allgemeinen, und auch seiner Dichtung liegen allgemeine Gedanken, abstrakte Gesichtspunkte zu grunde. Seine Dichtung ist wieder die Darstellung der aus eigenem Erleben entwickelten Gedanken. Dieses ist, auf den einfachsten Ausdruck gebracht, der psychologische Prozess des Schillerschen Lebens, dessen einzelne Glieder natürlich sich wieder mannigfach durcheinander schlingen. So erkennen wir durch die vorhandenen Dokumente hindurch die Anlage seiner Natur. Ob diese noch weiter aus seinen Lebensschicksalen zu erklären sei, wage ich nicht zu entscheiden.

Wohl aber erwächst uns aus der Erkenntnis dieser individuellen Anlage eine tiefere Einsicht in das Schillersche Geistesleben. Es war ihm notwendig, alles, was er erlebte und fühlte, sich in Gedanken klar zu machen; seine Thätigkeit wies ihn auf das ethisch-psychologische und auf das ästhetische Gebiet; nach einer gesicherten Weltanschauung in diesen Gebieten musste er streben. Sie war bei der Art seines Dichtens ihm auch notwendig für die poetische Thätigkeit, und so war die ganze wissenschaftliche Periode in der Grundanlage des Schillerschen Wesens prädestiniert. Die psychologische Methode aber, wie wir es früher genannt haben, ist nur der wissenschaftliche Ausdruck der Schillerschen Art zu erleben. Ein absolut sicheres Gefühl für die Eigenart jedes Lebensereignisses und die Fähigkeit, sich dieses Gefühl unmittelbar im Gedanken zu erklären und zwar bei unverminderter Lebhaftigkeit des Gefühls — das sind die Naturgrundlagen der psychologischen Methode, das ist die Art des Schillerschen Philosophierens, und er war sich wohl bewusst, dass in seiner Philosophie doch die Hauptsache auf dem Zeugnisse der Empfindung beruhte.[1]) So fliesst seine Methode unmittelbar aus seiner Individualität, seine Forschung hängt aufs engste zusammen mit der Entwicklung seiner Persönlichkeit, und aus der Anlage seiner Natur, wie sie in seiner Art zu erleben sich offenbart, erklärt sich die Verbindung der philosophischen und der dichterischen Thätigkeit.

Blicken wir auf Schillers frühere philosophische Schriften, von den Schulreden bis zu den „Philosophischen Briefen“, so müssen wir sagen, dass hier ein künstlerisches Interesse das

---

[1]) An Goethe 28. Oktober 1794, I, S. 19.

wissenschaftliche überwiegt. Mit ein paar Abstraktionen will er die Einheit des Alls nachweisen, sich konstruieren, sich eine künstlerische Anschauung der sittlichen Welt erwerben. Dem mächtigen Gähren des Gemüts, der Sehnsucht ein Bild der Welt zu schenken, welches ihr als Wahrheit zugleich Befriedigung geben könne, die erhabene Gemütsstimmung in Gedanken zu gestalten — das war eigentlich der Bildungskeim dieser Philosophie. War somit die wissenschaftliche Thätigkeit beengt durch das dichterische Interesse, so wurde die Freiheit seiner Poesie durch die Abstraktion beeinträchtigt; wir haben die Gefahren dieser Abhängigkeit von der Gedankenentwicklung an den Jugenddramen erkannt. So bedrängten sich gegenseitig in der früheren Zeit die philosophische und die künstlerische Richtung; die Persönlichkeit Schillers hatte sich noch nicht durchgearbeitet. Doch sahen wir ihn auf geistigem und künstlerischem Gebiete fortschreiten, und in der Rezension „über Bürgers Gedichte" hat er, früher reifend in der Philosophie als in der Kunst, die Gedankenbildung seiner Jugendperiode abgeschlossen, indem er in der Individualität des Künstlers die Einheit des sittlichen und des ästhetischen Charakters nachwies.

Und gerade jetzt begiebt er sich unter den mächtigen Einfluss Kants. Wir haben die reiche Geschichte seiner Gedanken in diesem Zeitraum verfolgt und gesehen, wie sie methodisch die Art seines Jugenddenkens fortsetzen; wir bemerkten, wie er vermittelst dieser errungenen Weltanschauung sein Drama organisierte und auch hierin nur seine Jugenddramatik vollendete; aber jetzt erst erkennen wir die volle Bedeutung dieser Periode: die Zeit der Arbeit am „Wallenstein" ist die Zeit der vollen Durchbildung der Persönlichkeit Schillers. In ihr gewann Schiller die sicheren allgemeinen Grundgedanken, an denen er die besonderen Erscheinungen des sittlich-psychologischen Lebens mass, und welche sich unmittelbar zu Grundlagen seiner Dramatik fähig erwiesen. Er vollendete also in ihr das Streben, welches mit der Anlage seiner Natur ihm aufgegeben war.

Bereits hatte er in der Ehe einen Hort der Lebensruhe gefunden. Aber wie ein Wunder erscheint es uns, dass eben jetzt, da die Krisis seines geistigen Daseins im Anzug war, ein edler Fürst ihm die Mittel bot, welche ihn der äusseren Not enthoben. Nun hatte er die nahe Aussicht, ganz den Entwürfen seines Geistes zu leben. Er hatte endlich einmal Musse zu lernen und zu sammeln und für die Ewigkeit zu arbeiten.[1]) Er war nun frei und brauchte keine Arbeit mehr

[1]) An Körner 13. Dezember 1791 (II, S. 282).

zu thun, die ein anderer ihm auflegte, oder die einen andern Ursprung hatte als Liebhaberei und Neigung.[1]) So war er durch die Ehe und das Geschenk des Prinzen vor den Sorgen und dem tiefen verzehrenden Unglücksgefühl gesichert, welche beide früher an seiner Kraft genagt hatten; er konnte sich ganz der grossen Auseinandersetzung mit sich selbst widmen, welche über sein gesammtes Leben entscheiden musste.

Mit ernstem Willen ging er ans Werk. Zu Neujahr 1792 versprach er sich, das Studium der Kantischen Philosophie nicht früher zu verlassen, bis er sie ganz ergründet hätte, wenn ihm dieses auch drei Jahre kosten könnte,[2]) und durch das ganze Jahr hindurch finden wir Spuren von der Ausführung dieses Entschlusses. Am 27. Februar 1792 schrieb er an Körner[3]): „Wir haben uns so tausend Dinge mitzuteilen, deren wir uns jetzt selbst nicht bewusst sind. Unsere Vorstellungsart mag sich zwar in manchen Stücken geändert haben, darauf rechne ich; aber im Ganzen, denke ich, sind wir nicht auseinandergekommen. Bei Dir erkenne ich noch immer das alte Bedürfnis, den alten Kampf mit Dir selbst, und bei mir haben Lektüre, Umgang und Beschäftigung blos den Stoff, aber die Art ihn zu formen, nicht verändert. Ich bin und bleibe blos Poet, und als Poet werde ich auch noch sterben.“ Wir sehen, er konstruiert sein Leben nicht mehr, die ganze Kraft seiner Intelligenz ist jetzt auf Arbeit, auf die Ausbildung seiner Gedankenwelt gerichtet. Zum Konstruieren bleibt dem ernsten Manne keine überschüssige Kraft.

Die Periode der Gedankenarbeit war der Stimmung nach keine ruhige Zeit. Abgesehen von der tiefen Sehnsucht nach der Poesie ward Schiller durch das persönliche Interesse an seinem Philosophieren in besonderer Spannung des Gefühls gehalten. Hing doch seine philosophische Thätigkeit aufs engste mit seiner Entwicklung zusammen! Es war sein Wesen, um das es sich handelte. Er betrieb nicht eine beliebige Forschung, sondern die Durchsetzung seiner Individualität. Darum war an freudiger Beistimmung ihm viel gelegen; weil er in mächtigem Werden war, stand er noch im Abhängigkeitsverhältnisse zu der Welt. Er empfand es gekränkt, dass Körner seine philosophischen Briefe und Aufsätze kälter aufnahm, als er erwartet hatte.[4]) Mannigfache äussere Sorgen und Aufregungen

---

[1]) An Körner 1. Januar 1792 (II, S. 287) und 21. September 1792, S. 330.

[2]) An Körner 1. Januar 1792 (II, S. 289).

[3]) II, S. 297, 298.

[4]) An Körner 10. Dezember 1793, III, S. 153, 154.

kamen hinzu; missmutige Verstimmung liess den Dichter sogar an seinem Genius zweifeln.

Aber je mehr sein Gedankensystem sich in ihm festigte, um so mehr fühlte er sich in seiner Kraft. Er hatte ja dem geistigen Bedürfnis seiner Natur genügt. Wir haben darüber zwei unschätzbare Zeugnisse in Briefen Wilhelm von Humboldts.[1]) Er schreibt an Schiller (31. August 1795), dass sich dessen Geistesform nun auf ewig bestimmt habe, und es sei diese Entwicklung nicht nur durch Zeit und Umstände, sondern durch Schillers Willen bewirkt und also aus seinem Charakter entstanden und auf ihn zurückwirkend. Seit seiner Rückkehr von Schwaben — wo Schiller sich besonders der Ausbildung seiner Philosophie gewidmet hatte — nach Jena sei eine gewisse Aenderung an ihm zu bemerken. „Alles Beste von Sonst fand ich wieder und erhöht, aber zugleich eine so gleichmässige, aus Ihrem ganzen Selbst entsprungene Ruhe und Milde.“ Mit Recht erklärt er diese heilsame Umänderung der Stimmung am 27. November 1795 aus der veränderten Art der Beschäftigung, d. h. dem erneuten dichterischen Schaffen zwar zunächst, dann aber aus dem sicheren Grund, den er für die Arbeit gelegt, indem er in seinen philosophischen Gedanken zu Festigkeit und systematischem Zusammenhang gekommen sei.

Jetzt erst, nachdem Schiller in gesicherter Weltanschauung die Ruhe gefunden, bildeten sich seine Freundschaftsverhältnisse in ihrer Eigenart aus. Mit männlich-klarer Offenheit vertraute er sich den drei Herzens- und Geistesfreunden, Körner, Humboldt, Goethe, aber doch sind die feinen Unterschiede wohl zu bemerken. An Körner schreibt er über die Aenderung in seinem dichterischen Verfahren, er berichtet ihm treulich von seinen Arbeiten und seinen Lebensverhältnissen, er schickt ihm, wenn es angeht, seine Werke noch vor dem Druck zu und freut sich seines Beifalls. Aber etwaige Einwürfe des Freundes beseitigt er schnell; man fühlt, dass er einen besonderen Wert seinem Urteil nicht mehr beimisst. Es ist die reine Empfänglichkeit des ehrlichen, lauteren Charakters, die er in dem Freunde schätzt; er erwartet von ihm keine Förderung, aber er ist mit ihm verbunden in der dauernden herzlichen Liebe, zu der sich bei dem fertigen Manne die Freundschaft ausgereift hatte, die mit phantastischer Schwärmerei begann und dann längere Zeit ohne bestimmten Gehalt war.

---

[1]) Briefwechsel S. 173 und 307 ff.

Gerade während Schiller angestrengt an der Ausgestaltung seiner Philosophie arbeitete; schloss sich ihm Wilhelm von Humboldt inniger an, der gleich ihm ein Kantianer und an philosophischem Wissen ihm überlegen war. Von allen Mitlebenden hatte er sich am tiefsten in das Wesen Schillers versenkt. Mit ihm besprach dieser in tief ergründenden Briefen seine neuen Gedichte, er hörte mit Aufmerksamkeit sein Urteil über die wichtigsten Fragen, er weihte ihn ein in die innersten Motive seines Philosophierens und gestattete ihm einen tiefen Einblick in seine dichterischen Pläne, besonders im Zusammenhange mit seinen philosophischen Gedanken. Hier fand er bei einer verwandten, nur nicht ebenbürtigen Natur tiefe Anregung und herzliche Ermunterung. Gemeinschaftliches oder wenigstens gleich gerichtetes philosophisches Bestreben und verständnisvolle Anerkennung der Ueberlegenheit Schillers von seiten Humboldts waren die sicheren Grundlagen dieser Freundschaft.

In diesen Verhältnissen war Schiller doch immer der überlegene Geist. Als aber seine Philosophie vollkommen ausgebildet war, da gewann er die Freundschaft des grössten Deutschen seiner Zeit. Der mächtige Brief vom 23. August 1794 ist ebenso sehr für Schiller individuell bedeutsam, wie er ein tieferes Verständnis Goethes eröffnet. Wir sehen die Termini seines Systems hindurchblicken, wenn er als Goethes Grundwesen die geniale Intuition rühmt, welche die Allheit der Erscheinungsart der Natur erfasst und in ihr den Erklärungsgrund für die Individuen sucht, so dass sie den Charakter der Notwendigkeit und hierin den Charakter der Gattung tragen. Und noch deutlicher erkennen wir den Philosophen Schiller in dem Brief vom 31. August, wenn er Goethes Verfahren als das höchste bezeichnet, was der Mensch aus sich machen kann: seine Anschauung zu generalisieren und seine Empfindung gesetzgebend zu machen.[1]) Er sieht den Spieltrieb in Goethe verkörpert, er sieht in ihm das vollkommene Genie. Mag diese ganze Vorstellungsreihe erst durch den Eindruck Goethes in Schiller geweckt sein, sie lag doch in seiner Denkart, und so eignet er sich mit den Begriffen seines Systems die Goethesche Eigenart an. Hier tritt die ganze Persönlichkeit der ganzen Persönlichkeit gegenüber, und diesen Grundcharakterzug männlicher Abgeschlossenheit trägt der gesammte, wunderbar bewegte Briefwechsel. Hier spricht Schiller nur darstellend, nicht fragend über seine zwischen Philosophie und Dichtung eigentümlich geteilte Natur.

---

[1]) Briefwechsel I, S. 5, 6, 9.

Bald überwiegen die Mitteilungen über dichterische Arbeiten, und angeknüpft an die lebendige Kunstthätigkeit werden die wichtigsten künstlerischen Fragen untersucht. Beide Männer haben es als wohlthätig erkannt, dass sie erst in diesem Momente ihres Lebens zusammentrafen, da das Ganze sich dem Ganzen gegenüberstellen konnte.[1])

So haben im innigsten Zusammenhang mit der vollen Ausbildung der Schillerschen Persönlichkeit seine Freundschaften ihr Wesen und ihren Gehalt bekommen. Tief empfand er den Wert dieser wahren Verhältnisse mit gehaltreichen Menschen.[2]) Körners, Humboldts, Goethe und seine Frau waren die einzigen, an die er sich beim Dichten gern erinnerte und die ihn dafür belohnen konnten.[3]) Der Mensch, der dichtende Denker und der denkende Dichter — jedes hatte im Leben seine Stätte der Ruhe und des Vertrauens. Jedes Verhältnis prägte seine kräftige Art je nach dem Menschen aus, und in jedem gab er sich doch als der ganze Schiller.

Im sicheren Besitz dieser treuen Freunde und in stetem Geistesverkehr mit ihnen vollzog nun Schiller den Uebergang von der Philosophie zur Dichtung. Dass die wissenschaftliche Thätigkeit ihm zunächst die Dichtung erschwert hatte, erkannte er wohl, und zugleich waren ihm die Mängel seines früheren Verfahrens bewusst. Die Kühnheit, die lebendige Glut, die er hatte, ehe er eine Regel kannte, vermisste er jetzt; er sah sich erschaffen und bilden, er beobachtete das Spiel der Begeisterung, und seine Einbildungskraft betrug sich mit minderer Freiheit, seitdem sie sich nicht mehr ohne Zeugen wusste. Aber die Kritik sollte ihm diesen Schaden auch wieder ersetzen, die Kunstmässigkeit sollte ihm zur Natur werden, damit die Phantasie ihre frühere Freiheit zurückerhielte. In demselben Briefe deutet er die Abhängigkeit seiner Dichtungen von seiner geistigen Entwicklung an. „Was mich antrieb," schreibt er, „die Künstler zu machen, ist gerade weggestrichen worden, als sie fertig waren. So wars beim Carlos selbst. Mit Wallenstein scheint es etwas besser zu gehen."[4]) Er sah, dass sein Verstand eigentlich mehr symbolisierend wirkte, und dass er darum als eine Zwitterart zwischen dem Begriff und der Anschauung, zwi-

---

[1]) Schiller an Goethe 31. August 1794 (I, S. 9); Goethe an Schiller 25. September 1797 (I, S. 311). Schiller an Goethe 24. Januar 1797 (I, S. 220). Goethe zu Eckermann 24. März 1829.

[2]) An Körner 31. August 1798 (IV, S. 86).

[3]) An Körner 15. August 1798, (IV, S. 81). An Humboldt 21. Aug. 1795, S. 161.

[4]) An Körner 25. Mai 1792, II, S. 309.

schen der Regel und der Empfindung, zwischen dem technischen Kopf und dem Genie schwebte. So habe ihn gewöhnlich der Poet übereilt, wo er philosophieren sollte, und der philosophische Geist, wo er dichten wollte.[1]) Da er bei dieser Klarheit der Selbsterkenntnis zugleich die urdichterische Natur Goethes neben sich sah, stieg ihm sogar vorübergehend die Meinung auf, dass er nichts weniger vorstellen könne als einen Dichter.[2])

Und wie musste sich doch der Mann zurücksehnen zum künstlerischen Schaffen, der bei seinen philosophischen Studien zu dem Resultat gekommen war, dass der Kunstgenuss den ganzen Menschen aus einseitigen Spannungen wiederherstelle, dass im künstlerischen Schaffen allein der ganze Mensch thätig sei! Er wandte nur seine innerste Ueberzeugung auf einen gegenwärtigen Fall an und bewies dabei wieder, wie sehr seine Philosophie ihm Lebenssache war, wenn er über den „Wilhelm Meister“ die schönen Worte schrieb[3]): „Ich kann Ihnen nicht ausdrücken, wie peinlich mir das Gefühl oft ist, von einem Produkt dieser Art in das philosophische Wesen hineinzusehen. Dort ist alles so heiter, so lebendig, so harmonisch aufgelöst und so menschlich wahr, hier alles so strenge, so rigid und abstrakt, und so höchst unnatürlich, weil alle Natur nur Synthesis und alle Philosophie Antithesis ist. Zwar darf ich mir das Zeugnis geben, in meinen Spekulationen der Natur so treu geblieben zu sein, als sich mit dem Begriff der Analysis verträgt; ja vielleicht bin ich ihr treuer geblieben, als unsre Kantianer für erlaubt und für möglich hielten. Aber dennoch fühle ich nicht weniger lebhaft den unendlichen Abstand zwischen dem Leben und dem Raisonnement — und kann mich nicht enthalten, in einem solchen melancholischen Augenblick für einen Mangel in meiner Natur auszulegen, was ich in einer heitern Stunde blos für eine natürliche Eigenschaft der Sache ansehen muss. So viel ist indess gewiss, der Dichter ist der einzige wahre Mensch, und der beste Philosoph ist nur eine Caricatur gegen ihn.“ Sagen wir statt „Dichter“ „Künstler“, so ist dies nichts anderes als das letzte Wort der psychologisch gedachten Philosophie Schillers.

Endlich schlug ihm die Stunde, in der er zu seiner Natur zurückkehren sollte. Er machte mit Vorsicht den Uebergang und baute sich, so gut es anging, eine Brücke, indem er den

---

[1]) An Goethe 31. August 1794, I, S. 9.
[2]) An Körner 4. September 1794, III, S. 192.
[3]) An Goethe 7. Januar 1795, I, S. 34.

Anfang mit einer gereimten Epistel machte, welche Poesie des Lebens überschrieben war und demnach an die Materie, die er verlassen hatte, grenzte.[1]) Er fuhr also mit seinem ersten Gedicht am Ufer der Philosophie herum.[2]) Am 9. August 1795 sandte er mit Worten heilig-prophetischer Erregung an Wilhelm von Humboldt das Gedicht, welches damals „das Reich der Schatten“, dann „das Reich der Formen“ und endlich „Ideal und Leben“ überschrieben war.[3]) Es ist sein ganzes System, wie es die Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen entwickeln. Wir haben im Anfang die Einheit von Sinnlichkeit und Vernunft, von Stofftrieb und Formtrieb, wie sie in Gott vollendet ist (Str. 1). Die vereinigten Begriffe treten auseinander. Vor dem Ueberwiegen der Sinnlichkeit wird gewarnt, und das Reich der Form — schon in den ästhetischen Briefen wurde der Gegenstand des Formtriebs Gestalt genannt — die Welt des Ideals wird als die Welt der Erlösung vom Irdischen gepriesen (2 und 3). In ihr ist das reine Idealbild der Menschheit vollendet, die Person, deren Wesen der elfte der Briefe entfaltete, der dem Begriff auch bereits ein gleichsam körperliches Dasein gab (4). Diese Idee der Menschheit aber ist die sittliche Aufgabe, nach deren Erfüllung das Individuum im Kampfe des Lebens streben soll, das ist seine Bestimmung, und der Mensch hat das Gefühl seiner vollendeten Bestimmung im Gefühl der Schönheit, welches seine sinnlichen und seine sittlich-geistigen Kräfte in harmonischer Einheit verbindet (5). Wieder trennen sich dann die abermals vereinten Begriffe. Den im Lebensstreite angespannten Kräften wird wieder das Gefühl der Schönheit als Ruhestätte gewiesen (6, 7). Das Schaffen der Schönheit, das künstlerische Schaffen tritt als eine neue Art der Vereinigung der Gegensätze hinzu. Auch hier erscheint endlich in der vollendeten Schönheit der energische Kampf mit dem Stoffe aufgelöst (8, 9). Aber auch im handelnden Leben soll der Mensch nach der Zügelung seiner Sinnlichkeit streben, nicht indem er sie unterdrückt, sondern indem er sie einstimmig macht mit dem Gesetz in der schönen Tugend (10, 11). Doch giebt es Fälle, in denen die Sinnlichkeit, die irdisch-sterbliche Natur bis zur Vernichtung angegriffen wird von der furchtbaren Uebermacht der Naturgewalten, oder in denen wir sie derart bei anderen angegriffen sehen, z. B. in dem künstlichen Spiel der Tragödie; da soll das Gefühl des

[1]) An Goethe 12. Juni 1795 (I, S. 56).
[2]) An Körner 3. August 1795, III, S. 278.
[3]) S. 125 ff.

Erhabenen uns die Ueberlegenheit unserer sittlichen Natur über die sinnliche, unsere reine Geisternatur empfinden lassen und uns auch in diesem Kampf über die Angst des Irdischen erheben (12, 13). Aber endlich verbindet das Ideal-Schöne, welches eins ist mit der Gottheit und der Vollendung der Menschheit, die schmelzende und die energische Schönheit, das Schöne im engeren Sinne und das Erhabene (14, 15).

So ist in diesem Werk das ganze ästhetisch-ethische System Schillers dichterisch ausgesprochen. Hier erkennen wir den innigen Zusammenhang zwischen Schillers philosophischer und dichterischer Thätigkeit. Wir haben gesehen, dass, je freier sich der philosophische Geist Schillers entfaltete, immer mehr die Begriffe in auseinanderstrebenden und zusammenstrebenden Fluss kamen, in eine freie Bewegung aus eigener Triebkraft. Eben diese Eigentümlichkeit machte die unmittelbare Uebertragung in die Poesie möglich. Die Gedanken in „Ideal und Leben" lösen sich aus der Einheit heraus und schreiten fliessend zur Einheit fort. Die Gedanken selbst leben, und es ist nur eine geringe Steigerung des inneren Lebens, wenn sie wirklich auch wie körperlich gestaltet erscheinen. Wenn Schiller einige Monate später dasjenige didaktische Gedicht als das vollkommenste erklärt, in dem der Gedanke selbst poetisch wäre und es auch bliebe,[1]) so scheint er an seine eigene Schöpfung gedacht zu haben, und die tiefe Erregung, mit der er von diesem Gedichte spricht, würde sich dann noch besonders gut erklären: er hielt es für eine ganz neue, nur ihm eigene Gattung.

Schiller wollte bei seinen philosophischen Studien zunächst sichere Begriffe gewinnen, mit denen er sich sein Gefühl den Erscheinungen des Lebens gegenüber deuten, zu klarem Bewusstsein erheben könnte. Er erwarb sich ethisch-psychologische Gesichtspunkte für das Leben des Individuums, der Geschlechter, der Gesellschaft, des Staats, zur Deutung der Schönheit, der Kunst und der Kunsterscheinungen. Seine eigene Dramatik aber suchte Gegensätze des Lebens darzustellen, die er in allgemeinen Gedanken erkannt hatte, und wie er über alle seine Erfahrungen nachdachte, so strebte er auch über Wesen und Bedeutung der Kunst ins Klare zu kommen. Indem er also hierüber sich wissenschaftlichen Studien hingab, arbeitete er nur an seiner Selbstklärung oder wir dürfen auch sagen, an seiner Selbsterkenntnis, da es doch immer die Richtung seines Gemüts dem Leben gegen-

[1]) „Ueber naive und sentimentalische Dichtung" Goedeke X, S. 469, 470.

über, seines Verfahrens in der Kunst war, die er sich erklären wollte. So unternahm er auch seine letzte grosse wissenschaftliche Arbeit „über naive und sentimentalische Dichtung“ in dem persönlichen Interesse, sich die Frage zu beantworten: „Inwiefern kann ich, bei dieser Entfernung von dem Geiste der griechischen Poesie, noch Dichter seyn, und zwar besserer Dichter als der Grad jener Entfernung zu erlauben scheint?“ [1]) und er wollte hiermit zugleich die Berechtigung seiner dichterischen Eigenart gegenüber der griechischen Goethes verfechten. [2])

Die psychologische Betrachtungsweise beschrieb naturgemäss die Dinge, welche sie erklären wollte, als werdend. So bekamen die Begriffe selbst Bewegung, und hiermit war unmittelbar der Uebergang zur Poesie gegeben. Schiller selbst fühlte dies bei der Arbeit an der Schrift „über naive und sentimentalische Dichtung“. „Ich schreibe hier mehr aus dem Herzen,“ berichtet er an Körner, „und mit Liebe. Es ist gleichsam eine Brücke zu der poetischen Produktion.“ [3]) Ein Jahr später, als er an die wirkliche Ausführung ging, arbeitete er mit vieler Freude und schrieb daneben Gedichte. [4])

Auch erkennen wir besonders in dem „Spaziergang“ oder, wie das Gedicht früher hiess, in der „Elegie“ den unmittelbaren Zusammenhang mit der letzt genannten Abhandlung und mit dem historisch-politischen Teil der Briefe über ästhetische Erziehung. Die Entfaltung der prinzipiellen Begriffe Schillers hatte, wie wir wissen, unmittelbar die Gesichtspunkte ergeben, welche die Entwicklung der Menschheit in drei Epochen schied. Er lebte zuerst in dem Zustande der Natur, er verliess ihn in der Kultur, welche seine Kräfte trennte, und er soll durch die sittliche Freiheit zu der natürlichen Einheit seines Wesens zurückkehren. Diese Stadien führt uns Schiller an den Bildern vor Augen, die ein Spaziergang ihm bietet, und durch die Gedanken, die geistigen Anschauungen, welche dieser in ihm weckt. Auch dieses ist eine fast unmittelbare Uebertragung seiner philosophischen Arbeit in die Dichtung, nur dass er die historisch geschiedenen Stadien durch den Spaziergang zusammengerückt und jedes einzelne reicher ausgeführt hat. Aber hier handelte es sich um eine Anwendung seiner Philosophie auf das Leben;

---

[1]) An Wilhelm von Humboldt 26. Oktober 1795 S. 258.

[2]) Goethe zu Eckermann 21. Marz 1830. Goethe: Einwirkung der neuern Philosophie.

[3]) 12. September 1794, III, S. 196.

[4]) An Körner 21. September 1795, III, S. 292.

hier bewegen sich daher nicht abstrakte Begriffe, sondern wirkliche Lebensbilder werden mit unvergleichlicher Kunst gezeichnet. Die einzelnen Bilder jedes Teils werden zusammengehalten durch den abstrakten Gedanken, der sie als eine Entwicklungsstufe charakterisiert, und so liegt doch auch hier in den sich bewegenden Begriffen das Leben des Gedichts, die organisierende Einheit für die vielen Einzelheiten der Schilderung. Schiller selbst war von dieser Verbindung des Abstrakten mit dem Leben sehr befriedigt. Er meinte, noch in keinem seiner Gedichte sei der Gedanke selbst so poetisch gewesen und geblieben, in keinem habe das Gemüt so sehr als Eine Kraft gewirkt.[1]) Er erklärte es also hiermit für ein vollkommenes Gedicht der didaktischen Gattung.

Am Ende seines philosophischen Forschens war Schiller zu historischen Betrachtungen gekommen. Indem er sie hier farbenprächtig in Poesie umsetzte, ja wenn er überhaupt der dichterischen Verarbeitung seiner Gedanken nachdachte, so mochte ihm wohl der Zweifel aufsteigen, ob er nicht mehr zum epischen als zum dramatischen Dichter geboren sei.[2]) Auch dieses ist nur ein Symptom von dem Schwanken des Uebergangs und beweist, dass in solchen Dingen die That allein entscheidet.[3]) Die innere Unsicherheit Schillers wird uns offenbar, wenn wir Briefe lesen, in denen er gar über diese höchst persönliche Frage seine Freunde um Rat angeht.

Mit der Elegie verglichen erschien ihm „das Reich der Schatten“ (Ideal und Leben) jetzt als ein blosses Lehrgedicht. Wäre aber sein Inhalt so poetisch ausgeführt, d. h. wäre er lebendig gestaltet worden wie der Inhalt der Elegie, so wäre es in gewissem Sinne ein Maximum gewesen. Und dieses wollte Schiller zu erreichen suchen in einer Idylle. Sie sollte dort anfangen, wo „das Reich der Schatten“ aufhört, und die Vermählung des Hercules mit der Hebe darstellen. Er wollte in ihr das Ideal der Schönheit objektiv individualisieren. Durch Hercules würde die göttliche Welt an die menschliche geknüpft, der Uebertritt des Menschen in den Gott würde behandelt: alles Sterbliche ausgelöscht, lauter Licht, lauter Freiheit, lauter Vermögen — kein Schatten, keine Schranke![4]) Wir sehen, dies ist die Idylle, welche Schiller in der Ab-

[1]) An W. von Humboldt 29. November 1795, S. 320. Er schickte ihm die Elegie am 5. Oktober 1795, S. 227.

[2]) An W. von Humboldt, 21. August 1795, S. 161 und 5. Oktober 1795, S. 230.

[3]) An Humboldt 21. März 1796, S. 433.

[4]) An Humboldt 29. November 1795, S. 326—330.

handlung „über naive und sentimentalische Dichtung“ fordert. Er gedachte mit dieser Dichtung die sentimentalische Poesie über die naive triumphieren zu lassen.[1]) Hier sollte also seine Weltanschauung in Gestalten, in einer Handlung vorgeführt werden. Die Gedanken sollten vollkommen aufgehen in einem Geschehen. Dies wäre allerdings der letzte Schritt des Uebergangs von der Philosophie zur Dichtung gewesen. Aber wir erkannten im ersten Teil in Schillers Charakteristik der sentimentalischen Poesie als eines Gegensatzes zu der naiven einen Irrtum. Schiller hat die Idylle nicht ausgeführt; das scheint zu beweisen, dass er selbst sie für unmöglich hielt, dass er den Irrtum praktisch anerkannte. Wäre die Ausgleichung der Gedankengegensätze in einer wirklichen Handlung wirklicher Personen dargestellt, so würde hier eben gar kein Unterschied gegen die naive Gattung bestehen; nur wäre ein besonders ungefüger Stoff aufgegangen in der dichterischen Form. Ob dies möglich ist, wage ich nach Lessings Warnung nicht zu entscheiden. Schiller hat es nicht vollbracht. Auch hier also weist uns der dichterische Plan auf die philosophische Arbeit zurück. Der Mangel, den wir in dieser nachwiesen, wird offenbar bei dem Versuch dichterischer Gestaltung.

Diese Gedichte bezeichnen den allmählichen Fortschritt in Schillers dichterischem Verfahren. Ich gehe nicht ein auf die zahlreichen Epigramme und Dichtungen, in denen er nur seine philosophischen Gedanken formulierte, nicht auf diejenigen, in denen er aus seiner Manier heraus nach reiner einfacher Darstellung strebte, wie z. B. „das Mädchen in der Fremde“ und „Pompeji und Herculanum“[2]), auch nicht auf die Balladen, welche rein erzählend sich aus dem systematisch-philosophischen Banne befreien. All diese Gattungen übten Schiller in vielseitigem dichterischem Schaffen. Endlich war er mit der theoretischen Arbeit fertig, sein Herz schmachtete nach einem betastlichen Objekt,[3]) und er konnte ihm den Wunsch erfüllen, er konnte sich ganz der Poesie widmen. Nach einigem Schwanken[4]) entschloss er sich, den „Wallenstein“ auszuführen.

Wie im „Spaziergang“ die ethischen Gedanken, in historischer Reihe auseinandertretend, den organisierenden Mittel-

---

[1]) An Humboldt, 29. November 1795, S. 328. 329. Goethe zu Eckermann 14. November 1823.

[2]) An Körner 17. Oktober 1796, III, S. 374.

[3]) An Goethe 17. Dezember 1795, I, S. 97.

[4]) An Körner 18. Januar 1796, III, S. 318. An Humboldt 25. Januar und 1. Februar 1796, S. 408 und 411.

punkt des Gedichts abgaben, so gewann Schiller in den psychologischen Gesichtspunkten, welche er aus seiner Ethik ableitete, den organisierenden Mittelpunkt seines Dramas. Aber diese Gesichtspunkte liessen in der Darstellung wenigstens nach der realistischen Seite eine grosse Zahl verschiedenartiger Gestalten zu. So kam Schiller zur Schöpfung echter Menschen. Indem er die Realisten zu Trägern der eigentlichen Handlung machte und also recht ins gewöhnlich-sinnliche Leben hinabstieg, entsprach er zunächst wahrhaft seiner eigenen Weltanschauung, welche in dem Leben der Wirklichkeit das Thätigkeitsfeld der Realisten sah, und hielt sich in Wahrheit innerhalb der menschlichen Natur. Hiermit schritt er gewaltig über den Plan seiner Idylle hinaus: er hatte eine wirkliche Handlung wirklicher Menschen, nun ward die Handlung im Einzelnen und im Ganzen beleuchtet durch das daneben tretende Ideale, welches als eine eigene Welt in sich abgeschlossen ist, und so ist eine Darstellung der Schillerschen Gedanken erreicht. Die ideale Einheit der Gegensätze liegt folgerichtig in der Gesamtkomposition. So vollendet der innere Bau des „Wallenstein“, was die Ideendichtungen erstrebt und begonnen hatten. Er umfasst den Gehalt von „Ideal und Leben“, denn die idealistische Welt von Max und Thekla ist auch die Welt des Schönen, des Sittlichen und der Liebe zugleich, in Einem. Aber diese Ideen und ihr irdischer Gegensatz sind hier in Gestalten verkörpert, und diese Verkörperung in Gestalten und einer Handlung übertrifft an künstlerischer Vollkommenheit die Komposition der Elegie, wie sie zugleich die Idyllenidee gänzlich überwindet; sie vollendet wirklich dichterisch, was jene lediglich aus der Abstraktion heraus gewollt hatte, und da somit der Dichter bei diesem Werk über die Mängel seiner Theorie praktisch Sieger ward, so darf es uns nicht wundern, dass er während der Arbeit auch an theoretischer Einsicht gewaltig wuchs.

So vollendet denn der „Wallenstein“ wirklich den Uebergang von der Philosophie zur Poesie. Hier ist das Gleichgewicht der Gedanken und der Darstellung erreicht. Der durch die Weltanschauung organisierte Stoff wird dichterisch dargestellt, und die Geschlossenheit der Weltanschauung sichert, wie wir wissen, die Geschlossenheit der Komposition. Die früheren philosophischen Gedichte des gereiften Mannes verlangen diesen letzten Schritt; so sehen wir, wie erst im Drama sich Schillers neugeborene Poesie voll entfalten konnte. Wir sehen den Dichter in den Arbeiten, welche deutlich das Gepräge der philosophischen Reife tragen, allmählich von

Gedanken durch Schilderung zu Gestalten und Handlung fortschreiten. Schon in den Abhandlungen bemerken wir die künstlerischen Elemente. Die Schrift „über Anmut und Würde“ geht von dem Symbol, dem Gürtel der Venus aus, um an ihm zunächst die Gedanken anzudeuten, welche im weiteren ausgeführt werden. In den folgenden Untersuchungen, wie wir gesehn, beleben sich die Begriffe und leiten sich so in die Gedichte hinüber. „Ideal und Leben“ strebt dann aus den fliessenden Gedanken zum Symbol, welches sie im Körper zusammenfasst. Da sich also in ihm die Begriffe zu gestalten scheinen, fordert es zu eigener Ausführung auf, aber die zunehmende künstlerische Einsicht, das echt dichterische Streben leitet zu der wahren Darstellung im Drama. Welch einen ungeheuren Fortschritt an künstlerischer Kraft und Gestaltung stellen die Gedichte „Ideal und Leben“ und „der Spaziergang“ gegen „die Künstler“ dar! Er ist erreicht durch die systematisch abgerundete Weltanschauung, während dort die schönen Gedanken sich einfach aneinander reihen. Ebenso, wie wir bereits gesehen, war die Komposition des „Wallenstein“ nur dem Kantianer möglich. Mit Recht also behauptete Schiller, dass die Bestimmtheit der Begriffe dem Geschäft der Einbildungskraft unendlich vorteilhaft sei, ja dass nur strenge Bestimmtheit der Gedanken zu einer Leichtigkeit verhelfe.[1]) Denn erst diese strenge Bestimmtheit die er im Studium Kants erwarb, ermöglichte ihm die freie Darstellung in der Poesie. Ihr verdankte er es, wenn er von sich rühmen konnte, dass die Reife der späteren Jahre ihm nichts von dem Feuer der Jugend gekostet habe. So hatte ihm die Kritik wirklich den Schaden weit mehr als ersetzt, den sie ihm früher zugefügt hatte. Er kehrte in dieser Poesie zu seiner Jugend zurück.

Natürlich kann es bei all diesem nicht meine Ansicht sein, dass ausser dem Kantischen kein Einfluss Schiller berührt habe. Zahlreiche Dokumente bezeugen es, wie sehr er sich Goethe verpflichtet fühlte, weil dieser ihn zur Beobachtung der Objekte angehalten, seinen Blick auf die Aussenwelt gerichtet hatte. Besonders versenkte er sich in den „Wilhelm Meister“, um an dieser rein dargestellten dichterischen Welt seine Empfänglichkeit zu üben und sich zu den Objekten zurückzuführen.[2]) Ueberhaupt konnte er an dem

---

[1]) An Humboldt 9. August 1795, S. 127. An Goethe 16. Oktober 1795, I, S. 81.

[2]) An Körner 3. Juli 1796, III, S. 345, 346. An Goethe 2. Juli 1796, I, S. 133.

Vorbild Goethes die rein dichterische Darstellung lernen. Aehnliches mochte er bei seinem Studium der Griechen im Auge haben. Vor allem aber entnahm er diesen die Anregung zur typischen Gestaltung seiner Charaktere und wohl auch zu dem reichlichen Gebrauch von Analysis und Peripetie im „Wallenstein“. Doch waren diese Kunstmittel alle eigentlich schon von dem Stoff, wie er ihn auffasste, gefordert und kamen ihm nur bei den Griechen zum Bewusstsein. Was aber das wichtigste ist, all diese Einflüsse konnte Schiller erst erfahren, nachdem er durch das Kantische Studium vorbereitet war. Dieses gab ihm die Sicherheit der Weltanschauung, durch die er seine frühere dichterische Manier in der Selbsterkenntnis überwand und zu einer neuen Epoche sich rüstete. Es ist daher in der That der Einfluss Kants als der mächtigste anzuerkennen, der auf Schiller in seinem Leben gewirkt hat.

Wir erkennen also auch hier wieder, wie die ethischen Gedanken Schillers ihn bei den dichterischen Arbeiten leiten. Hier wie in seinen wissenschaftlichen Abhandlungen liegt das ethische Interesse zu grunde. Immer hatte er das Gebiet, welches er nach psychologischer Methode untersuchte, zugleich in ethischem Interesse beurteilt. Ja! wir haben früher gefunden, dass das ethische Gedankenelement nicht immer ganz aufging in der ästhetischen Untersuchung, dass es den freien Fluss der Forschung, die volle Durchbildung der psychologischen Methode hinderte. So löst sich in der Dichtung das ethische Element aus dem Ganzen heraus und umgiebt es als ein eigner Strahlenschein, es beurteilt das Dargestellte. Und dieses in der Komposition zu grunde liegende abstrakte Element verrät sich in den vielen Sentenzen, in welchen sich die Personen über ihre Welt erheben. Hier fehlt das letzte Durchringen der rein psychologischen Gestaltung wie dort der rein psychologischen Betrachtung, auch hier stört das ethische Interesse. Ein Führen der Handlung von innen heraus war bei Schillers dichterischer Methode nicht möglich, er organisierte von aussen nach seiner ethischen Weltansicht den gegebenen Stoff.[1]) Das Ideal der Darstellung ist es natürlich, dass das von innen heraus psychologisch gestaltete Geschehen in sich selbst den Massstab trägt. Ob man es überhaupt noch Darstellung nennen kann, wenn das Ideal, der Massstab einfach neben das Geschehen gestellt wird, ist wohl sehr fraglich. Hier aber stehen wir an der Grenze der Schillerschen Natur. Die Abstraktion, in der zu leben ihm bei seiner Anlage notwendig war, durch die allein er zur

[1]) Goethe zu Eckermann 18. Januar 1825.

Befreiung seiner dichterischen Eigenart kam, ward nun auch eine Schranke seiner Poesie; sie hielt ihn fest, so dass er sich nicht zu reiner Auffassung und Darstellung der Objekte hindurchringen konnte. Diese Schranke empfand er bei seiner Natur so wenig, dass er in ihr einen Vorzug sah. Er meint, dass er beim „Wallenstein“ in Goethes Gebiet geraten und darin neben ihm verlieren werde, d. h. offenbar in der reinen Darstellung. „Weil mir aber auch Etwas übrig bleibt, was Mein ist und Er nicht erreichen kann, so wird sein Vorzug mir und meinem Produkt keinen Schaden thun, und ich hoffe, dass die Rechnung sich ziemlich heben soll. Man wird uns, wie ich in meinen muthvollsten Augenblicken mir verspreche, verschieden specificiren, aber unsere Arten einander nicht unterordnen, sondern unter einem höheren idealischen Gattungsbegriff einander coordiniren.“ [1]) Unter seinem Vorzug versteht er offenbar das Ideale, aber die Nachwelt hat anders geurteilt. Sie bewundert in Goethe die vollendete, organisch-psychologische Darstellung, sie ehrt in Schiller den grossen Charakter, der sich in seiner Ethik ausprägte, ohne zu verkennen, dass er seiner Dichtung — rein künstlerisch betrachtet — zum Schaden ward. Wie bedeutsam erscheint es uns jetzt, dass Schiller an Max und Thekla allein sich mit persönlicher Zuneigung gebunden fühlte. In ihnen lag der gefährliche Bruch der Darstellung, so konnte er sie nicht mit der reinen Liebe des Künstlers behandeln; aber da er hier an der Grenze seiner Natur stand, erkannte er die Gefahr nicht und hielt jene persönliche Neigung nicht für bedenklich.

Auch hier offenbart sich, wie bereits in mehreren früheren Fällen, auf bemerkenswerte Weise, dass in der künstlerischen Begabung der Schwerpunkt des Schillerschen Wesens lag. Nur der Kunst wegen philosophierte er ja überhaupt, aber — das ist es, was wir hier bemerken wollen — auch erst in seiner Dichtung enthüllen sich offenkundig die charakteristischen Eigenheiten seiner Philosophie. Er überwand in ihr praktisch die extremsten Ausläufer seiner abstrakten Forschungsmethode, aber er verriet auch in ihr das letzte hindernde Element. Das Ueberwiegen des ethischen Interesses vor dem psychologischen blieb bestehen, auch als er während der lebendigen dichterischen Arbeit es an einzelnen Stellen beseitigte; es blieb in der Poesie, während es in der Theorie schwand. Eben aus diesem Zusammenhang der Poesie mit der Theorie, welchen Schiller durch sein Leben erworben, ging das unablässige Arbeiten hervor, welches alle an Schiller

[1]) An Humboldt 21. März 1796, S. 432.

bewunderten, die mit ihm in Berührung traten.[1]) Er erwarb sich die philosophischen Gesichtspunkte ja nur als Organe zur Verarbeitung der Welt, nun wandte er sie zu diesem Behuf an; so erhielt alles, was er besprach, das Gepräge seines philosophischen Geistes, musste es erhalten, weil er es sonst garnicht auffassen konnte. Dann organisierte er mit ihnen sogar seine dichterischen Stoffe, bildete aus ihnen heraus seinen dichterischen Stil, und in Wechselwirkung mit der Poesie belebten sich seine Gedanken. So erschien eine ewige Bewegung der Arbeit, eine hohe Selbstthätigkeit in seinem gesammten Leben weit mehr als bei einem still von innen heraus organisierenden Künstler, weil das Bewusste in seiner abstrakten Denk- und Dichtweise sich überall aufdrängte, überall in Erscheinung trat. Diese Eigenart war in seinem ganzen Dasein zu bemerken. Er hatte etwas Gewaltsames und handelte oft zu sehr nach einer vorgefassten Idee ohne hinlängliche Achtung vor dem Gegenstande, der zu behandeln war; er war etwas voreilend wie alle Menschen, die zu sehr von der Idee ausgehen.[2]) Aber eben recht eigentlich aus der Begrenzung der Schillerschen Natur, aus der Konzentration in seinem begrenzten Kreise ging der Eindruck imposanter Kraft hervor; durch sie ward er ein so grosser Charakter; Grösse und Mangel sind nicht zu scheiden; er ist eine durchaus einheitliche Gestalt. Mit der Macht seiner sittlichen Ueberzeugungen und seines im vollsten Sinne sittlichen Wollens in der Kunst fühlte er sich durchaus im Gegensatze zu seiner Zeit, die ihm erschlafft und elend erschien. Auch hier mögen wir wohl die Begrenzung und die Kraft seiner Natur zugleich erkennen. Das Bedürfnis, nach seinen wenigen ethischen Terminis sich auf geistigem Wege ein Bild der Zeit zu gruppieren, mag ihn zu seinem harten Urteil angeleitet haben. „Es giebt nichts roheres,“ schrieb er an Fichte[3]), „als den Geschmack des jetzigen deutschen Publicums, und an der Veränderung dieses elenden Geschmacks zu arbeiten, nicht meine Modelle von ihm zu nehmen, ist der ernstliche Plan meines Lebens.“ Eine direkte Opposition gegen den Zeitcharakter hielt er für den Geist seiner Schriften. Auch sein Verhältnis zu Zeit und Publikum, welches in der Jugend-

[1]) Humboldts Vorerinnerung zum Briefwechsel S. 12 und Humboldt an Schiller 4. August 1795, S. 121.

[2]) Goethe zu Eckermann 19. Februar und 23. März 1829.

[3]) Schillers und Fichtes Briefwechsel, herausgegeben von J. H. Fichte Berlin 1847. 3. und 4. August 1795, S. 46 ff. An Goethe 18. November 1796, I, S. 197, und 29. Dezember 1797, I, S. 351. An Cotta 5. Juli 1799, S. 343.

periode unsicher geschwankt hatte, ist also durch die Ausbildung seiner ethisch-ästhetischen Weltanschauung bestimmt worden, und so erkennen wir denn überall die Sicherung und Ausbildung des Schillerschen Wesens durch sein Kantisches Studium.

Wie durchsichtig klar erscheint uns jetzt das Leben unseres Schiller, wie schön geschwungen und sicher die Linien dieses Bildes! Eben in einer Krise seiner Jugendentwicklung, als seine Gedanken sich zur Selbständigkeit durchrangen und im Zusammenhang mit den Gedanken seine Kunst der Reife zustrebte, ward ihm die Freundschaft Körners, welche ihm in jener Epoche die wohlthätigste Anregung gab. Er schritt zu einer gewissen Einheit seiner Jugendgedanken fort, und gerade nachdem er seine Methode voll ausgebildet, ergriff ihn der gewaltige Einfluss Kants. Er arbeitete sich durch die Kantischen Anregungen hindurch wieder zu seiner eigenen Denkweise und ward bei der Ueberwindung der philosophischen Schwierigkeiten aufs fördersamste unterstützt durch den neu gewonnenen Freund Wilhelm von Humboldt — auch diese Freundschaft ward ihm eben in dem Lebensmoment, in dem sie ein Element seines selbständig sich fortentwickelnden geistigen Daseins werden konnte. Nun reiften ruhig allseitig die Gedanken aus, bis sie fähig waren, unmittelbar die Grundlage künstlerischer Darstellung zu sein. Langsam ging Schiller von den Gedanken zu den Objekten, und als er zu ihrer Darstellung sich rüstete, ergriff er die Freundeshand Goethes, der nur der fertigen Schillerschen Persönlichkeit in ihrem letzten Vollendungsstreben dienlich sein, nur von ihr in Liebe angeeignet werden konnte. Im Besitze seiner ethischen Weltanschauung prägte Schiller seine Lebensverhältnisse und bestimmte sich sein Verhältnis zur Zeit. Sie durchdrang ihn mit einer energischen Lebensstimmung, in welcher er die Elemente seines Daseins schied und Ordnung in seine Existenz brachte. War es die Eigenart seiner Anlage, dass er die Erlebnisse an allgemeine Gedanken anknüpfte, so hatte er jetzt die sicheren Gedanken, nach denen er die Erlebnisse deutete und gliederte. Es war gleichsam eine höhere Stufe des Erlebens, zu der er bei seiner Art aufsteigen musste, eine höhere Region, in der er atmete,[1]) ein höheres Leben. In dieser ethischen Prägung liegt die Hoheit und die Grenze der Schillerschen Natur. Die ganze Persönlichkeit war entfaltet, und weil in seinem Leben nun die Elemente geschieden und geordnet waren, darum trennten und ordneten sie sich

---

[1]) Humboldt an Schiller 22. Oktober 1803, S. 483.

auf demselben Wege der ethischen Organisation auch im Drama. In diesem Sinne ist der „Wallenstein“ der volle Ausdruck des Wesens seines Schöpfers, und hiermit erkennen wir die Stelle, die er in der Entwicklung Schillers einnimmt. Wenn wir jetzt zum dritten Male unsern Satz wiederholen: „erst in der Schule Kants ward Schiller der ganze Schiller,“ so glauben wir ihn durch unsere Darstellung genügend begründet zu haben. Nur Kants Einfluss berührte wirklich den innersten Kern seiner individuellen Entwicklung.

In seiner frühesten Jugend stand Schiller auch in der Dichtung[1]) unter dem Banne der Popularphilosophie. Aber er entwickelte sich auf einem durchaus eigenen Wege zu einem freieren Denken. Dennoch meinen wir in seinem Wesen ein bedeutendes Element vom Geiste des 18. Jahrhunderts, wie er sich besonders in Frankreich ausbildete, zu bemerken. Das Wesentliche dieses Geistes ist, dass er, von abstrakten Gesichtspunkten beherrscht, nicht zu reiner Auffassung der objektiven Welt in ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit kommt und ebensowenig in der Kunst zu einer lebendigen Darstellung dieser Welt.[2]) Wir fanden, dass auch Schillers psychologische Auffassung und Gestaltung von abstrakten Gesichtspunkten behindert ward. Aber zugleich arbeitete er als einer der energischsten Geister an der Ueberwindung jener Befangenheit. Er strebte kraft seiner Methode nach freier psychologischer Deutung und auch nach reiner Darstellung, wo das abstrakte Element ihn nicht störte, also besonders bei den realistischen Figuren. Die Durchsetzung seiner Persönlichkeit, welche seine sittliche Aufgabe war, musste darin bestehen, dass seine Weltanschauung ausreifte zu unmittelbarer künstlerischer Darstellbarkeit. Was nun noch abstrakt blieb, verband ihn mit der alten, was wirklich dargestellt wurde, mit der neuen Zeit.

War die volle Durchsetzung der Persönlichkeit nur in der Kunst möglich, so war die sittliche Aufgabe eins mit der künstlerischen. Um dieser zu genügen war die Selbstklärung notwendig. Bestand das Wesen der wissenschaftlichen Methode Schillers in einer psychologischen Deutung dessen, was er fühlte, nach ethischen Gesichtspunkten, so organisierten ethische Gesichtspunkte auch den dichterischen Stoff. In der Arbeit der Selbstklärung hatte Schiller sie erworben, in ihnen

---

[1]) Man lese z. B. den Monolog Karl Moors im 4. Akt, der 5. Szene.

[2]) Hierüber ist wohl nirgends so tiefe Belehrung zu schöpfen wie aus dem historischen Wunderwerk H. Taines: „Die Entstehung des modernen Frankreich“ Deutsch von L. Katscher. I. Bd. 3. Buch.

ward seine Weltanschauung dichterisch darstellbar. So hängt in Schillers Persönlichkeit, Wissenschaft und Kunst das Ethische mit dem Aesthetischen aufs engste zusammen, ja die Einheit der Wissenschaft und der Poesie in der Persönlichkeit Schillers beruht auf der Einheit des ethischen und des ästhetischen Interesse. In der Verbindung des ästhetischen mit dem ethischen Interesse besteht aber der deutsche Idealismus,[1]) und so erkennen wir, wie Schiller in seiner ganzen Persönlichkeit, in seinem gesamten Schaffen ein urdeutscher Genius war.

Mit unbeirrter Folgerichtigkeit hat also unser Schiller die eingeborenen Keime entfaltet. Er hatte Recht von sich zu rühmen, dass heterogener Einfluss von aussen die reine Form seines Wesens nicht verderben könne; seine Seele habe ein Vermögen, sich keusch zu bewahren, allen fremden Stoff auszuwerfen und über jede unheilige Berührung zu siegen.[2]) Seine Art und sein Vermögen war von Anfang an bestimmt;[3]) nur in der Ausbildung konnte er Einwirkungen erfahren, die er in der Aneignung gleichsam zu seiner eignen That machte. Er wuchs, wie wir an unserm kleinen Forschungsgebiete Schritt für Schritt verfolgt haben, mit organischer Notwendigkeit aus sich selbst, und er wuchs zu einem wahren Organismus der Individualität. Hier hängt alles mit allem zusammen: seine ethische Kraft und seine Weltanschauung in ihrer Macht und ihrer Begrenzung — und wer möchte sagen: dies ist zuerst und dies folgt daraus? Mit seiner Art zu erleben war bei der Konzentration dieses Geistes alles gegeben, und seine Kunst ward in ihrer Grösse und in ihren Mängeln der vollkommene Abdruck seiner Persönlichkeit. In dieser Notwendigkeit des Wachsthums aus sich selbst erweist sich Schiller als ein ursprünglicher Geist. Wir geniessen an ihm das unvergleichlich wundervolle Schauspiel absoluter Gesetzmässigkeit. Denn in den ursprünglichen Geistern stellt sich die Natur mit ihrer organisch gesetzmässigen Notwendigkeit wieder her, in ihnen ist in einem historisch bestimmten Zeitmoment die ewig grosse Natur, welche man vor oder am Ende der Kultur gesucht hat. Die Gesetze, welche sich sonst nur an dem grossen Werden der Gattung darstellen, sind in der Entwicklung ihrer Persönlichkeit völlig ausgeprägt. In ihr fassen sie die Richtungen der Zeit zusammen und führen sie in natürlichem

---

[1]) Goethe: Vorwort zu Schillers Leben aus dem Englischen von Thomas Carlyle, Frankfurt 1830. Hermann Cohen: „Von Kants Einfluss auf die deutsche Kultur“ Berlin 1883, S. 16, 17.

[2]) An Körner 12. September 1794, III, S. 196.

[3]) An Goethe 12. August 1796, I, S. 170.

Werden weiter. Die Zeit wird in ihnen lebendig, und sie sind die eigentliche Zeit. Darum erquickt sich an ihnen die Mitwelt, wenn sie empfänglich ist, oder die Nachwelt, welche bereits unter ihrer Einwirkung steht, wie an dem ewigen Quell der Natur; in ihrem Gesamtwesen sind sie historische Gestalten und Bildner des Menschengeschlechts, weil sie ja nur die Richtungen weiterführen, in welche auch die Zeitgenossen und die nachfolgenden Geschlechter hineinwachsen. So ist auch unser Schiller in seiner ganzen Persönlichkeit eine urdeutsche Uebergangsgestalt von dem achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert; reich und mächtig geniessen wir bei ihm unser aufsprudelndes neues Leben.[1])

Als ein ausserordentlich kompliziertes Werk haben wir den „Wallenstein" schliesslich kennen gelernt. Die Vielfältigkeit der in ihm vereinigten Elemente, welche sich zum Teil aus der Doppelnatur des Schöpfers ableiten lässt, hat von jeher die Beurteilung erschwert. Wir werden einen interessanten Einblick in die Wirkung des Schillerschen Werkes erhalten, wenn wir einige der bemerkenswertesten Beurteilungen aus verschiedenen Jahrzehnten hier am Schlusse prüfen.

Beinahe gleichzeitig mit dem „Wallenstein" erschien das Buch von W. Süvern: „Ueber Schillers Wallenstein in Hinsicht auf griechische Tragödie." Berlin 1800. Es ist ein Zeit- und Bildungsgenosse unserer Klassiker, der hier zu uns redet. Er betont mit Entschiedenheit, dass jedes echte Kunstwerk ein Organismus sei und, dass man den Bildungstrieb aufsuchen müsse, von dem sein ganzes Leben und seine Bedeutsamkeit ausflössen. Dann folge die höhere Stufe der Erklärung, da man den bildenden Geist des Künstlers in sich aufzunehmen suche. Wir erkennen die unmittelbare Berührung mit unseren Grossen sowohl in der Interpretation des Werks, wo er vielfach sich offenbar auf die von Goethe und Schiller gemeinsam verfasste Anzeige der „Piccolomini" in der „Allgemeinen Zeitung" stützt, als auch besonders in seiner Theorie der Tragödie, welche den Einfluss Kants, ja wohl gar Schillers selbst unzweideutig verrät. In der alten Tragödie, besonders bei Sophokles findet er den Kampf der Freiheit mit der Notwendigkeit. Das Schicksal beschränkt die Freiheit. Es ringen in der Tragödie die beiden Mächte, aus deren Ver-

[1]) Wie freue ich mich, am Ende meiner Untersuchung so durchaus auf dieselben Gesichtspunkte zu kommen, welche die grossen Zeitgenossen und Freunde Schillers uns hinterlassen haben: Wilhelm von Humboldt besonders in seiner „Vorerinnerung" und Goethe vor allem in seinen unschätzbaren Aeusserungen gegen Eckermann!

einigung des Menschen ganzes Wesen besteht. Wie auch der Ausgang für das Sinnenwesen sei, die Freiheit, welche aus den Trümmern aufsteigt, hebt uns in die heimischen Regionen unseres Geistes. Er findet nun im „Wallenstein“ die Darstellung des Schicksals sehr vorzüglich, aber es fehle am Schluss die Erhebung über das Leid, und so gehe die Hauptwirkung verloren.

Süvern erfreut sich an dem grossen Geiste Wallensteins und an dem rein menschlichen Leben von Max und Thekla. Schiller schreibt einmal an Körner: „Was mich bei allen Vorstellungen, die ich von diesem Stück seither gesehen habe, verwunderte und erfreute, ist, dass das eigentlich Poetische, selbst da, wo es von dem Dramatischen ins Lyrische übergeht, immer den sichersten und tiefsten Eindruck allgemein hervorbrachte.“ [1]) Wir sehen darin nur eine Bestätigung unserer Ansicht, dass Schiller durch dies abstrakte Element seiner Dichtung am meisten mit dem achtzehnten Jahrhundert zusammenhing, wofür auch der Beifall Süverns sprechen dürfte. Er erweist sich als der geistvolle, philosophisch und klassisch hochgebildete Zeitgenosse des Dichters, der nur den schöpferisch weiterbildenden Geist nicht besass und ihn, auf gleichem Grunde stehend, gerade in dem verkennen musste, worin der Dichter fortstrebte.

Nicht ganz ein Menschenalter später erschien, mit andern Aufsätzen vereinigt, die berühmte Besprechung des „Wallenstein“ von Ludwig Tieck, welcher Goethe sein Lob spendete.[2]) Sie ist in sich ein herrliches Werk. Tieck hebt besonders den historischen und nationalen Gesichtspunkt hervor. Nur dem Seherblick des Dichters geht die Gesamtheit des grossen Geschichtsmoments auf. Der Dichter wird dann um so poetischer und grösser sein, je näher er sich der Wahrheit hält, und die Dichtkunst kann schwerlich glänzender auftreten, als wenn sie auf diese Weise eins mit der wahren Wirklichkeit wird. Der Dichter sieht, wie das Beste seiner Zeit nur durch Kampf mit der Vorzeit möglich ward; er fasst alles mit dem echten Sinne des Menschlichen, wird Prophet und Geschichtsschreiber, und das gelungene Werk ist dann selbst eine That der Geschichte. So, wünscht er, hätte Schiller den ganzen dreissigjährigen Krieg auf die Bühne bringen sollen:

---

[1]) 9. August 1799, IV, S. 146, 147.

[2]) Dramaturgische Blätter, Erster Teil, Wien 1826, S. 57—84. Goethes Anzeige. Ausgabe letzter Hand, Bd. 45, S. 111—115. S. auch Goethe zu Eckermann 18. Januar 1827.

bittere Wehmuth hätte tönen müssen durch alle Begebenheiten des Stücks.

Ausgehend von der Sehnsucht nach einem solchen historisch-vaterländischen Drama hat Tieck nun viel zu tadeln. Die Ausdehnung des Stücks beweise nur, wie schwer sich die äussere Form dem Gegenstand hat fügen wollen. Die ungewisse Dämmerung im Gemüte Wallensteins, sein Wanken und Zaudern soll uns nach Tieck die grosse Lehre einprägen, dass das Leben ein Einfaches, Wahres erstreben müsse, wenn es nicht in Gefahr kommen will, dunkeln und rätselhaften Mächten anheimzufallen. Diese mehr philosophische Lehre, die der Dichter mit Bewusstsein seinem Werke einlegt, ist bei ihm ein Teil von dem, was er in diesem Gedichte das Schicksal nennt, das eben hierin zur Anschauung gebracht werden soll. Aber so wird die grosse Erscheinung des Schicksals beschränkt, welche aus der Gesamtheit, aus der innersten Anschauung hervorgeht, und die zwar in der hohen Begeisterung des Dichters, in der Phantasie, nicht aber in einem äussern Begriffe einheimisch sein kann. Des Helden Selbstständigkeit geht verloren, er erliegt den Umständen. Das Kriegerische, Politische, Historische ist doch überall das Herrlichste. Aber da der Dichter das mächtige Interesse für das Vaterland fallen liess, so musste er sich nach Wesen und Tönen umthun, die der spröden Materie Geist und biegsames Leben einflössen konnten. So fügte er, der hergebrachten Form zu sehr folgend, eine unbefriedigende Liebesepisode ein, und man spürt im ganzen Werk das Hereingezwungene und Unpassende der weiblichen Figuren. Es sind ganz heterogene Elemente in dem Stück.

Vieles weiss Tieck noch im Einzelnen auszusetzen. Wir dürfen den Kern seiner Einwürfe wohl darin erblicken, dass er, vom historisch-nationalen Gesichtspunkt beherrscht, die Organisation des Werkes aus der Weltanschauung Schillers nicht untersucht hat. Was von der historischen Gestaltung abweicht, erscheint ihm als Mangel. Aber die geschichtliche Bedeutung des Stückes selbst ist ihm nicht entgangen, und in herrlichen abschliessenden Worten hat er sie charakterisiert: „Als ein Denkmal,“ sagt er, „ist dieses tiefsinnige, reiche Werk für alle Zeiten hingestellt, auf welches Deutschland stolz seyn darf, und ein Nationalgefühl, einheimische Gesinnung und grosser Sinn strahlt uns aus diesem reinen Spiegel entgegen, um zu wissen, was wir sind und vermögen.“

Wieder ein Menschenalter später begann ein dramatischer Dichter, Otto Ludwig, an dem Entwurf einer Wallenstein-

tragödie zu arbeiten, welche durchaus den Gegensatz der Schillerschen darstellen sollte. Er war ein denkender Künstler und hatte sich bereits lange in das Studium seiner Vorgänger, besonders Shakespeares versenkt. Seine Forschungen und seine Skizzen hat nach seinem Tode ein Freund herausgegeben,[1]) der bereits bemerkt, dass in bezug auf den „Wallenstein“ sich Kritik und Skizze ergänzen. Der leidenschaftlich hervorgehobene Gegensatz von Shakespeare und Schiller durchzieht Ludwigs sämtliche Studien. An den ewigen Meisterwerken des Britten gemessen gelten ihm die Schöpfungen des Deutschen, besonders diejenigen seiner Mannesjahre, als eine ungeheure Verirrung, und von allen erscheint ihm der „Wallenstein“ als das missglückteste und gefährlichste Werk.

Nichts bewundert er an Shakespeare so sehr wie die innerliche Verkettung von Schuld und Strafe. Shakespeare idealisiert seine Helden so, dass aus ihrer Anlage sich ihre Schuld erklärt, zugleich aber was sie schuldig werden lässt, unsern Anteil an ihnen erregt. Er macht sie durch Steigerung des Wesentlichen und durch Fallenlassen des Unwesentlichen gleichsam sich selbst ähnlicher. Schiller aber hat nach Ludwigs Ansicht in seinen Wallenstein Züge seines allgemeinen absoluten Menschenideals hineingetragen. So wird die Gestalt unwahr, es ergiebt sich ein völliger Gegensatz zwischen dem Wallenstein, den wir sehen, und dem, von welchem wir hören. Wir hören von dem Feldherrn und Staatsmann, der sich von dem gewöhnlichen Edelmann zu allmächtiger Stellung aufgeschwungen, und wir sehen einen geistreichen Schwächling, der immer zaudert und uns im ganzen Stück nicht klar wird. Den Umständen wird die Schuld zugeschoben. Alle Männer im Werk sind moralisch feige und fliehen vor der Verantwortung. Alle entschuldigen sich vor einem Unternehmen, als seien sie die willenlosen Schergen des Schicksals, eines Bösewichts, der alles Schöne und Gute hasse und verderbe. Nicht die Personen streiten, sondern die Situation ist zwingend. Auch wird das ästhetische von dem sittlichen Urteil getrennt: Selbstmord um Liebe sollen wir edel finden. Nie giebt Schiller die Gegenstände, die Menschen, sondern er selbst ist es, der immer redet, und dadurch wird alle Gestaltung aus den Menschen heraus unmöglich. Keine Reflexion soll verloren gehen. Inkonsequenz ist das Charakteristische in seiner Poesie. Er verzichtet nie auf eine Einzelwirkung, sollte sie auch der

---

[1]) Otto Ludwig: Shakespeare-Studien. Aus dem Nachlasse des Dichters herausgegeben von Moritz Heydrich, Leipzig 1872. — Skizzen und Fragmente, herausgegeben von demselben, Leipzig 1874, S. 452—487.

Absicht der Totalwirkung widersprechen. Er trägt immer noch ein ausserhalb der Bedingungen seines Stoffes und seiner Charaktere gelegenes Schöne und Poetische in seine Stücke hinein, anstatt dies Poetische, dies tiefere Interesse aus dem Stoffe selbst herauszuwickeln, wie es Shakespeare macht. Dieses falsche, sentimentale Verfahren, statt der Sache den Dichter selbst zu geben, welches alle Gestaltung verwirrt oder aufhebt und zu der Verkehrtheit führt, das Aesthetische über das Sittliche zu stellen, bekämpft Otto Ludwig mit der ganzen Leidenschaft einer ernsten Künstlernatur. Er scheut sich nicht, über Max mit seinen Gardelieutnantssentiments zu höhnen. Wallensteins Harnisch verwandelt sich oft in den Schlafrock eines deutschen Professors, er scheint oft wie ein Ifflandscher Hofrat, der die fixe Idee hat, der Feldherr dieses Namens im dreissigjährigen Kriege zu sein. „Ich kenne keine poetische, namentlich keine dramatische Gestalt, die in ihrem Entwurfe so zufällig, so krankhaft individuell, in ihrer Ausführung so unwahr wäre, als Schillers Wallenstein; keine, die mit ihren eigenen Voraussetzungen so im Streite läge, keine, die sich molluskenhafter der Willkür des Dichters fügte. Keine aber auch, in welcher diese Unwahrheit und innere Haltlosigkeit mit grösserem Geschicke versteckt wäre.“

Von 1856 bis zu seinem Tode, 1865, beschäftigte sich der Dichter mit dem Wallensteinplan. Er wollte also im Charakter die Verkettung von Schuld und Strafe verfolgen; er wollte ein Bild sich selbst überhebender Heldengrösse liefern, die Schilderung einer gewaltigen Natur, die in der Vermessenheit ehrsüchtigen Stolzes am eigenen Uebermasse zu grunde geht. Mit strenger Beachtung der historischen Wahrheit wollte er daher die Entwicklung Wallensteins von der Erhebung zum Herzog und Oberbefehlshaber bis zum Tode darstellen. In bezug auf diesen Vorgang wurden die übrigen Gestalten, der Kaiser, Max von Baiern und seine Gemahlin, Gustav Adolf und Wallensteins Frau, sowie die Volksszenen entworfen, so dass die tragische Entwicklung Wallensteins der organisierende Mittelpunkt blieb. Ohne Zweifel haben wir es mit einer genialen Idee zu thun, aber in solchen Dingen entscheidet eben nur die That.

Ludwig fordert also wie Tieck Respekt vor der historischen Wahrheit und beweist ihn, aber er hebt ferner den Zusammenhalt des historischen Stoffes in der persönlichen Entwicklung Wallensteins hervor.

Wir schliessen mit dem kurzen Urteil Friedrich Hebbels, der als Dichter wie als Kritiker gleich genial selbst einige

der herrlichsten deutschen Tragödien, durch und durch psychologisch organisierte Werke geschaffen hat. In ihm war die Weltanschauung, welche unsere Klassiker zuerst eroberten, aus eigenem Erleben einheitlich lebendig geworden. Das organische Wachsen des Individuums aus sich selbst, die Berechtigung jedes individuellen Lebenskreises und das notwendige Zusammenstossen der individuell berechtigten Lebenskreise in ihrer gesetzmässigen Entfaltung — das waren die Erlebnisse, die sich in seinem Denken und in seinen Werken ausprägten. „Ich entwickelte ihm — —" schreibt er in seinem Tagebuch über ein Gespräch mit Prechtler,[1]) „die völlige Ideenlosigkeit des „Wallenstein", indem ich ihm auseinandersetzte, dass das zur Anschauung gebrachte Problem, welches in dem Missverhältnis zwischen der bestehenden Staatsform und dem darüber hinausgewachsenen grossen Individuum zu suchen sey, nur durch eine in eben diesem Individuum aufdämmernde höhere Staatsform zu lösen gewesen wäre, dass Schiller es aber nicht allein nicht gelöst, sondern es nicht einmal rein ausgesprochen habe: das ist auch unbestreitbar."

Hebbel hat also das Problem erfasst, dass Wallenstein im Gegensatz steht zu dem „ewig Gestrigen", aber er verlangt eine immanente Entwicklung dieses Problems.

Wir werden nicht verkennen, wie ungerecht diese Beurteilungen Schillers Absichten übersehen. Ihnen allen ist die Organisation des Werkes aus der rein ethischen Weltanschauung des Verfassers entgangen, welche das Werk unter die absolut sittliche, nicht unter die psychologisch-historische Beleuchtung stellt; Tieck und Ludwig beachten nicht, dass die politisch-militärische Situation, welche den Helden vernichtet, durch ihn selbst ihre Entfaltung erfahren hat; sie missdeuten daher das Schicksal, und Ludwig ist wenigstens an einigen Stellen heftig genug, selbst die herrliche Darstellung der realistischen Teile zu übersehen. Aber gerade in ihren eigenartigen Irrtümern, welche aus den Anschauungen der Verfasser zu erklären sind, werden diese Urteile kulturhistorisch interessant. Gerade an ihnen erkennen wir das Fortstreben der ästhetischen Kultur in Geschmack und Schöpfung über Schiller hinaus. Süvern stand auf demselben Boden der Bildung wie Schiller und blieb befangen in den Einseitigkeiten, welche dieser später überwand. Schiller hatte mit Energie die Geschichte zum Stoff seiner Dramen genommen.

---

[1]) Friedrich Hebbels Tagebücher. Mit einem Vorwort herausgegeben von Felix Bamberg, 2 Bände, Berlin 1885 und 1887. 2. Band, S. 210. 8. Januar 1847.

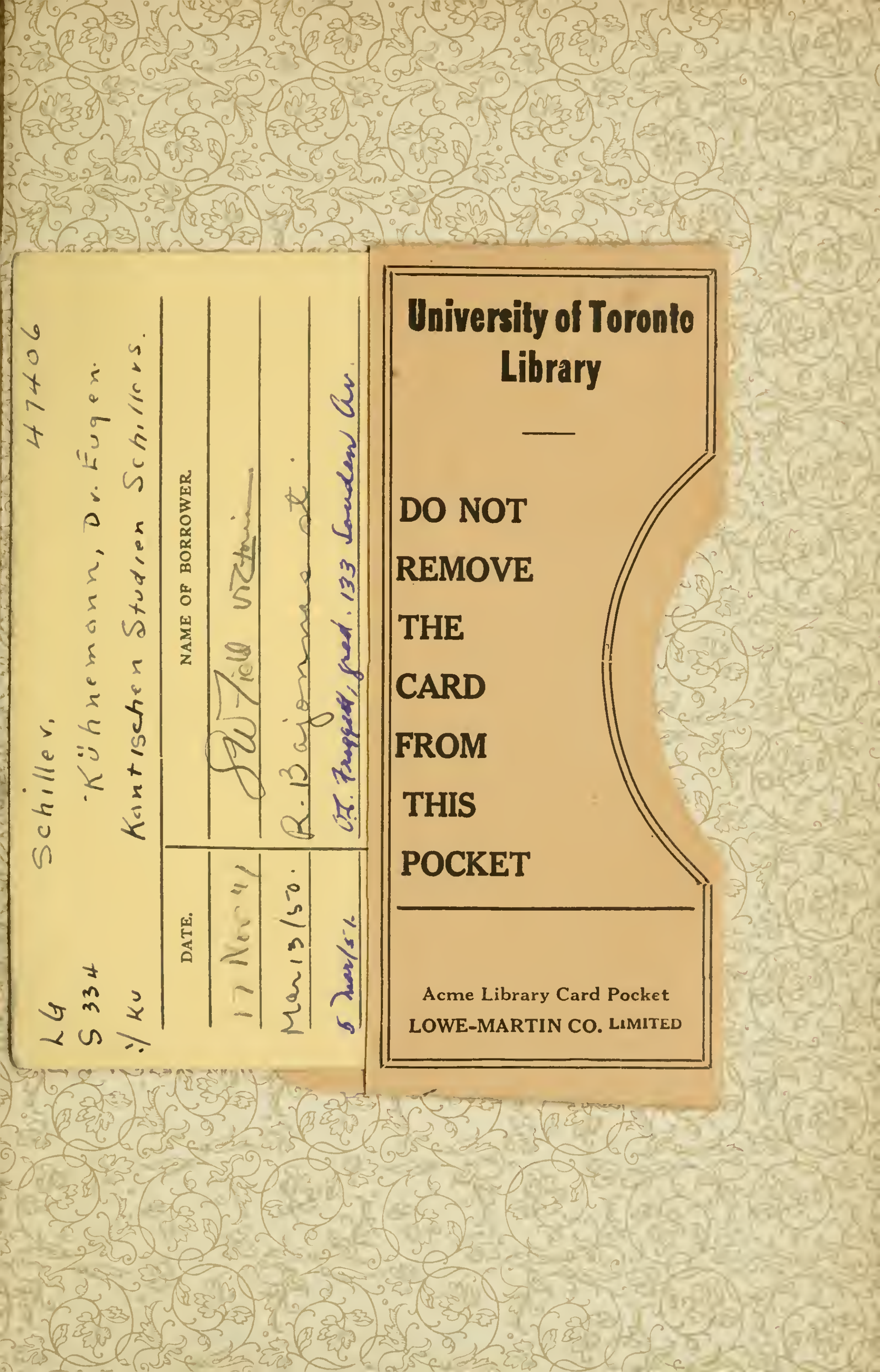
Die Vorliebe für Geschichte und das historische Verständnis nahm zu, und alsbald erschien es als das Ideal, mit strenger Beachtung der geschichtlichen Realität historische Dramen zu schaffen. Schiller hatte sich durchzuringen gesucht aus der vereinzelnden, abstrakten Jugendmanier zum rein darstellenden Stil. Das erschien jetzt dem Dramatiker des neunzehnten Jahrhunderts als seine Aufgabe, in rein psychologisch dargestellter Entwicklung Wallensteins Schuld und Fall zu zeichnen und die streng gehütete historische Wahrheit in bezug auf diese Entwicklung dichterisch zu organisieren. Unverständlich ist ihnen allen die abstrakt ethische Organisation und Beleuchtung des Werks. Sie alle fordern Immanenz der Entwicklung und erheben sich wenigstens in der Erkenntnis zu dem Ziel eines rein historischen Dramas, welches nur das rein psychologische sein kann. Dieses rein historische Drama zu schaffen musste die Aufgabe des historischen und entwicklungsgeschichtlichen Jahrhunderts werden. Wer dürfte hierin einen Fortschritt leugnen? Würde ein solches Werk doch das Streben Schillers zum grossen Stil vollenden und nur dasjenige abwerfen, was ihn noch mit dem achtzehnten Jahrhundert zusammenhielt! würde es doch die rein dichterische Darstellung Goethes auch auf die hohe Tragödie übertragen, würde es doch in der lediglich immanenten Sittlichkeit bei der psychologischen Naturverkettung die ethische Weltanschauung Kants erst vollkommen ausprägen!

So erkennen wir den geistigen Zusammenhang zwischen dem Edelsten, das unsere Zeit erstrebt, mit den Bemühungen jener Geistesherrscher. Wir erkennen, wie die Thaten der grössten Epoche des deutschen Geistes sich fruchtbar erwiesen in der Folgezeit, wie sie gerade in den scheinbaren Gegnern sich die treusten Söhne und Fortbildner schufen. Aus seinem Erleben und seinen Gedanken, die nur ein gesteigertes Erleben waren, sahen wir Schillers Persönlichkeit entstehen und verfolgten, wie seine Persönlichkeit sich in seinem Drama darstellte. Die letzte Betrachtung ergab, wie die entwicklungsfähigen Elemente seines Wesens sich ablösen und fruchtbar werden in neuen Gestaltungen. Aus dem Rückblick auf die Resultate ergiebt sich unsere wissenschaftliche Ueberzeugung: Die erkenntnistheoretische Philosophie stellt uns den Erscheinungen der Welt gegenüber auf einen festen Boden, die psychologische Geschichtsforschung aber lehrt uns das ewig Fliessende der geistigen Menschheitsentwicklung sehen, wo Erleben, Stimmungen, Gedanken zusammenrinnen in den Persönlichkeiten und die individuelle Gestaltung des

allgemeinen Zeitgehalts, der sie alle bestimmt, Wunder über Wunder gebiert. Aus dem ganz subjectiven Dasein erheben sich dauernde Gebilde, deren Geltungswert zuletzt die Erkenntnistheorie erweist, welche sich gründet auf unsere Wissenschaft von der Natur. An dieser Wurzel liegen die Eilande fest, welche mit Notwendigkeit auftauchen aus den scheinbar blind bewegten Wellen; nicht unmöglich, dass auch sie einmal reisst und wir weiter treiben einem neuen Himmel und einer neuen Sonne entgegen.






University of Toronto Library
DO NOT REMOVE THE CARD FROM THIS POCKET
Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED
LG S334 .Ku
Schiller. 47406
Kühnemann, Dr. Eugen.
Kantischen Studien Schillers.
DATE.
NAME OF BORROWER.

